"شعر البحرين ونثره الحديثان"
Modern Poetry and Prose of Bahrain

بربارا ميخالاك بيكولسكا
Barbara Michalak-Pikulska
جامعة ياجيللونسكي – كراكوف
Prof. Dr Barbara Michalak-Pikulska
Professor of Arabic Literature
The Head of the Department of Arabic Studies
Jagiellonian University in Krakow

أ- الشعر:

يقول أوكتافيو باز الحائز جائزة نوبل في مجال الأدب: إن الشعر، سواء أكان مفتوحا أو مغلقا، يتطلب رحيل الشاعر الذي يكتبه، وولادة الشاعر الذي يقرؤه. بهذا الشكل، فالتأويل قد كتب في نظام الطبيعة الأبدي، في التوالد والموت. النص هو القيمة التي يمكنها الانبعاث والولادة من جديد في المؤوّل، في إنسان آخر.

لقد كان الشعر العربي الحديث مجالا للتجريب المستمر في كل مكوناته: في المضمون، والفكرة، واللغة، والشكل. في القرن التاسع عشر قام محمود سامي البارودي بتحرير القصيدة العربية من أسر الأسلوب اللفظي التجميلي مانحا إياها، في الوقت نفسه، محتوى سياسيا – اجتماعيا. بعد الحرب العالمية الأولى اعتبر الشعراء، الذين التفوا حول جماعة الديوان، أن "كل عصر جديد يتطلب من الشعر تغييرا في الشكل، وفي المضمون".

كان لشعراء المهجر، الذين أسسوا الرابطة القلمية في نيويورك، عام 1920، شأن عظيم في تطوير الأدب العربي. ومنهم جبران خليل جبران، وأمين الريحاني، وميخائيل نعيمة، الذين قالوا بوحدة الموضوع في العمل الشعري، وحق الشاعر في التعبير عن أحاسيسه الخاصة. مَثَّلَ العقد الخامس من القرن العشرين مرحلةَ التغيير في شكل القصيدة ومفهومها. فقد ظهر الشعر الحر الذي اعتمد على التفعيلة كأساس لبنائه، على يدي نازك الملائكة (قصيدة الكوليرا)، و بدر شاكر السياب (قصيدة

هل كان حبا؟)، اللذين وجدا مقلدين لهما ومؤيدين كثيرين.

من أهم الشخصيات الأدبية في الساحة البحرينية، بلا أدنى شك، إبراهيم العريض، الذي قضى السنوات العشرين الأولى من عمره في الهند. هناك تعلم، وتبلورت أفكاره ورؤاه، وفي معرض تناوله للواقع امتزج العالمان الهندي والعربي، اللذان مَثَّلَ كل منهما قيما أخلاقية، وجمالية، ومعيارية مختلفة فيما بينهما قليلا. هذه الثقافة المتعددة مكنته من النظر إلى قضايا مهمة كثيرة من منظار واسع. وهو كثيرا ما خرج عن الحدود التي رسمتها ثقافة واحدة محددة، فعامل مادته الفكرية بوجوه متعددة، وهذا ما انعكس بامتياز على أعماله الإبداعية.

كان لأحمد بن محمد الخليفة تأثير كبير في صورة الشعر المعاصر في البحرين. عندما نقرأ دواوينه الشعرية المتتالية يتكشف لنا تاريخ البحرين، ووقائع العالم العربي.

إن الشيء الذي يثير الانتباه في أشعار عبد الرحمن المعاودة عذوبتها، ورقة المشاعر التي تحفل بها، ونظرتها الهادئة إلى الواقع المحيط. وقد عالج قضايا سياسية ووطنية، متخذا موقفا وطنيا صلبا، مناضلا في سبيل الوطن.

عبد الرحمن محمد رفيع منذ البداية بحث عن أجوبة على مسائل الحياة والموت والغنى والفرح والحزن. ديوان "ولها ضحك الورد" هو ثمرة تأمل الشاعر في قضايا الواقع المعيش.

معظم أعمال محمد حسن كمال الدين تقدم موضوعات متنوعة، أهمها الحب، غير أنها أيضا تظهر دور الشعر والشاعر في حياة الفرد، وماضيه، وفي أسس الأخلاق. وله قصائد كثيرة ذات طابع مديحي، أهداها لشخصيات عربية مشهورة تحظى بالتقدير. من أشعار عديدة له تنبعث رائحة الوطنية الحارة، وحب السلم وتمجيده.

أصبح شعر علي عبد الله خليفة زادا روحيا لكثير من القراء، وهو شخصية ذات حساسية شعرية عالية، استطاع أن يجمع كل الأساليب الأدبية السائدة في أعماله ببراعة ظاهرة. وقصائده لها طابع وطني واضح، وهي مليئة بالمشاعر التي في ضباب خفايا أحلامها، تبوح بأسرارها ورغباتها وبحثها عن "الجزر السعيدة". الموضوع المتكامل هو الحب

الذي - كما يبدو - يمثل هدف الشاعر في رحلة الحياة، وفي بحثه عن الإبداع. وشعر علي عبد الله خليفة يسعى لالتقاط المعنى الجمالي لشعور المحبة.

علوي الهاشمي يصور المتناقضات، وأهمها بالتأكيد مفارقة الإنسان والزمن، اللحظة والأبدية، والضوء والعتمة. أعماله تحوي صورا غنية بالتشبيهات، والمجازات، والأخيلة، والأمزجة، والموضوعات التي يسودها ذكاء الشاعر وثقافته. وشعره كله مبني على مزاج ينبعث من جمالية الكلمة المنتقاة بعناية فائقة، وبغريزة حسه الفني.

إبداعات حمدة خميس هي كالحياة التي تسير على إيقاع الطبيعة؛ مثل مد البحر وجزره، وتعبر عن الحزن والفرح، الموت والولادة، التحليق المبدع والانكسار. تظهر الشاعرة ارتباطها الشديد بالوطن والحنين إليه، وتبين دفق العشق، الذي بعد مضيه، يترك في الروح العذاب والفراغ. حب الوطن هو الوشم الذي يبقى مطبوعا في نفسها إلى الأبد.

تتميز أشعار يوسف حسن باتصالها الدائم بالحياة اليومية للريف وسكانه، وواضح فرحه بالابتعاد عن المدينة. ففي جو الريف الهادئ الوديع تولد أفكاره، ومشاعره، وتأملاته التي تطرق جوانب مختلفة من قضايا الحياة.

على ما يبدو، فإن غاية إبراهيم بوهندي الشعرية التفكر في القيم العامة، دائمة الحضور، مثل الحب ومعنى الحياة. وفيها صراع موقفين من الحياة: - شعري يجسد المثل الأعلى ذا الحساسية المرهفة بجمالية العالم المحيط،- ووجودي يومي، رمادي، أو لا لون له. وأشعاره هي تأمل في الحب والماضي.

ينتمي علي الشرقاوي إلى المبدعين الذين يصعب تصنيفهم، ووضعهم تحت تقويم نقدي واحد. وغايته من الكتابة، على ما يبدو، تقليد الحياة في الشعر، والسيطرة على مخيلة القارئ عبر بث الصور الغنية والتشبيهات الغامضة فيها. ونرى شعره يتعالق بالأفكار الفلسفية والسيكولوجية في مشهد سوريالي مدهش. ويعبر عن سأم، وتشاؤم، وعزلة الإنسان الضائع، لا في دروب الحياة في العالم المعاصر، بل في الكون أجمع.

يستلهم أحمد مدن أشعاره من الأفكار التي تتصل، قبل كل شيء، بدواخل الذات الحياتية. وهو يميط اللثام عما يستتر خلفها تدريجيا.

أحمد الشملان يستحضر الماضي ويربطه بالراهن. ويتحدث من جهة عن وجود القانون، ومن جهة أخرى عن عدم التقيد بالمعايير الأخلاقية. أعماله مليئة بأفكار تتأمل الحياة، والموت، وقضايا الإيمان، والشك، واليقين.

عبد الحميد القائد يكتب عن أهمية الشعر بالنسبة إليه، ويعتبره شيئا عابرا للزمن، وشاملا، كالوطن. فالشعر يمتلك قوة عظيمة تجعله خالدا أبدا.

الولع بالخطر، والقتال، والغموض سمة شعر سلمان الحايكي. وهو عاشق للبحر يرى فيه القوة، والاقتدار، والعظمة. تهيمن مشاهد الموت، والعنف، والألم، والشقاء على قصائده.

شعر كريم رضي تسجيل للمشاعر، والأفكار، والتصورات. ينطق بلغة الصور التي يستقي النص منها معناه ومغزاه. وهو نقد موجه إلى النظام السائد في عالمنا المعاصر، ضد الظلم والحرب والاستبداد.

مجموعات إبراهيم شعبان الشعرية كلها تتناول موضوعات، مثل: وجود الإنسان، الله، الفضاء، وقبلها جميعا الحب. والشاعر لا يجيب بشكل مباشر على الأسئلة التي يثيرها في نصوصه.

استحضار التاريخ يصبح نقطة استناد في الحالة الشعرية لدى حسين السماهيجي، ولكن الرموز التي يستخدمها تتعمق في تربتها الثقافية، والدينية، والفلسفية. شعره حافل بأفكار التنسك والزهد وبالأسرار.

يرى علي الجلاوي أن الأشياء التي تحدد هوية الإنسان والمواطن هي الدين، واللغة، والتقاليد. وهذه العناصر يمكن أن تكون ملجأ للحياة، ومحطتها الآمنة. وقصائده تنأى عن مفهوم محدد، وتخرج عن أطر مغلقة. والمضمون بالنسبة للشاعر أهم من الشكل.

شعر حصة البوعينين الغنائي مكثف في معانيه، وسياقاته، وإحالاته، التي يتخفى وراءها عالم الشاعرة. ديوانها، الذي يحمل عنوان "للوقت للمكان"، يظهر بشكل بيّن التركيز على المكان، والعلاقات الإنسانية التي تشغل الحيز الأكبر في أعمالها.

يقدم قاسم حداد في كتابه "ورشة العمل. سيرة شخصية لمدينة المحرق" صورة عن مراحل جديدة من حياته،

وتـاريخ مدينتـه الحبيبـة. إن التأمـل والاستذكار يـصبحان فرصـة لطـرح فلسفته الحياتية، وتبيان موقع الإنسان في العـالم. حـداد يتحـدث عـن الحـب، والشعر، والإبـداع، وكـذلك عـن تـأثير الزمان والمكان في نفسية البشر. إن كثافة الأسلوب الشديدة وتنوع وسـائله قـد تـشكل، مـن جهـة أولى، مـشكلة لفهـم مقاصـد الـشاعر، ولكنهـا، مـن جهـة أخرى، تفتح آفاقا واسعة للتأويـل. إن الـشاعر في لغتـه الإيحائيـة المميـزة التـي ترسم صورا رشيقة، مدهشة، رمزية، بل غامضة أحيانـا، يـترك القـارئ يفكـر في شواردها واحتمالات تفسيرها، واللغـة هي صورة الأفكار، التي يجب أن تكتب حتى تبقى.

أمين صـالح في أعمالـه يقدم أسـلوبا أدبيـا بـروح جديـدة. وهـو لا يـصف شخصياته مـن الخـارج، بـل يتعمـق في داخلها، مظهـرا معاناتها ومـشاعرها. في نثره يبتعد عن السرد التقليدي، وكثيرا ما يمزج الشعر بالنثر. يستخدم لغة صعبة، تتشكل من كلمات تأخذ معانيها الخاصة من طريقة تجاورها، فلا يفهمها القارئ إلا مـن خـلال الـسياق العـام. في أعـمال أمين صـالح نـشهد لغـة التكثيـف التي تعطي محتوى غنيا بأقل عـدد ممكـن مـن الكلمات.

مـضمون الموضـوعات التـي تتناولهـا إيـمان أسـيري في أعمالهـا تـستحق الإعجـاب، فمـن الغـزل إلى التـأملات الوجودية، ومن الرغبة الفرحة في العودة إلى الطفولـة، المنبثقة من واقـع الخيبة، إلى الحزن الذي يسببه العذاب المحتوم.

تظهـر فوزيـة الـسندي دوافعهـا الـشعرية باحثـة عـن الرغبـات، والأفكـار الدفينـة في الأمـاني والأحـلام. لغتهـا الـشعرية إيحائيـة حافلـة بـالرموز. الـشعر بالنسبة إليها هـو المعبر عـن أحاسيسها، وهـو مـن يمـدها بالمعانـاة الـشعورية في خضم الكتابة الإبداعية. فوزيـة السندي لا تقـدم أجوبـة جـاهزة عـلى تـساؤلات الواقـع، فهـي تفـتح آفـاقـا جديـدة، تـترك لمخيلاتنا استقراءها حسب إمكانياتها.

يبدو أن غاية أحمد العجمي في أعماله إظهـار حـالات معينـة مـن حيـاة الإنـسان اليومية: في المقهى، في الحديقة، في البيت، حيث يجد فيها الإنسان ذاته. العديد من أشـعاره تعـبر عـما يعتمـل في الـروح، إذ يملؤها بتأملاته ورؤاه.

نبيلة زباري تمتلك روح الفنان، وهي منذ سنوات تكتب الشعر، والنثر، والقصة، وكذلك تزاول فن الرسم. عالمها الأدبي فرداني وخاص بامتياز، وهو عالم التوحد الذي أضناه الشوق. إن ظواهر الوجود تغدو مجال اهتمامها الرئيس بين اهتمامات أخرى تمس الناس على اختلاف أجناسهم، وكثيرا ما نراهم في أماكن مختلفة من العالم.

أعمال فاطمة التيتون هي اعترافات متشائمة كبيرة تخص الماضي والموت، مع أنها لا ينقصها الشعور الوطني المتأمل. تقودنا الشاعرة إلى أعماق معاناتها ودفق أفكارها في أجواء سوداوية الظلال.

تؤكد ليلى السيد من خلال أولى كلمات الإهداء في ديوانها "قالت لهم عشتار" أن أشعارها مهداة للحب، ولعلاقة الرجل والمرأة، فعشتار الآشورية كانت إلهة الحب والقتال. تلجأ الشاعرة إلى الحلم، فهي ترجو أن تجد فيه بر السعادة والحب.

يبدو أن بروين حبيب ارتبطت بالشعر منذ نعومة أظفارها، وعاملته كصنف من اللهو واللعب، وهذا ما تشي به كلمات أول سطر، في بداية ديوانها، إذ تقول: الشعر هو الطفولة، والطفولة لعب، والشعر هو الحب. إن قصائد هذا الديوان كلها هي صنيع مشاعرها وأفكارها ورغباتها.

وعالم فتحية العجلان الشعري يمكن أن يكون هروبا خاصا من الحياة اليومية، ومن نثر الحياة. من ناحية أخرى، فإن الشعر الغنائي بالنسبة إليها، أيضا، وسيلة لمعايشة أحاسيسها الذاتية.

وتعد أعمال سوسن دهنيم استلهاما للتأمل في وجه العالم المعاصر، والطاقة الروحية للإنسان، الذي يعيش فيه.

ضمن سياقات نصوص جعفر حسن الشعرية تبرز فكرة أن الشعر الغنائي له أكثر من سمة. فمرة يرتفع القارئ على أمواج الصور المتدفقة من مخيلة المؤلف، ومرة أخرى يلفنا بكثافة كلماته، والمعاني الخفية والأخيلة. أعمال جعفر حسن تعبر عن تجاربه، إذ يحاول الشاعر أن يمنح تأملاته شكلا أدبيا.

ب. النثر:

يرتبط تطور النثر في البحرين بتطور الصحافة في خمسينيات القرن العشرين. وقد بدأت مجلة (الأضواء) الثقافية الأدبية بالصدور، في عام 1965 ، وبعد

أربع سنوات ظهرت مجلة (صدى الأسبوع). على صفحاتها نشرت أولى التجارب الأدبية لكتاب البحرين المبتدئين. وقد كان تأسيس أسرة الأدباء والكتاب البحرينيين في عام 1969، وإصدار الفصلية الأدبية "كتابات" عام 1976 - نقطة تحول في حياة البلاد الفكرية. مجلة "كلمات" التي ظهرت عام 1983 كانت لسان حال أسرة الأدباء. وتعتبر الآن (البحرين الثقافي) إحدى أبرز المجلات الأدبية الثقافية، وقد أخذت بالصدور منذ عام 1994.

يعبر علي سيار، في أعماله، عن أساه من أن الناس الشرفاء لا يستطيعون إيجاد مكان لهم في هذا العالم إلا بصعوبة بالغة. إن طمع المال وعشق السلطة يحطمان الفرح وجمالية الحياة.

تعكس قصص محمد الماجد أفكار جيل كامل، وهواجسه، وقلقه، وهي تعتبر وثيقة قيمة، ومثيرة للاهتمام.

جوزيف كونراد يؤكد أن الفن هو أذن العالم وعينه الكبيرتان، أنه يسمع، يرى، يحس بالخجل، يثير، ويوقظ الضمير.

وهذا فعلا ما يميز أعمال خلف أحمد خلف، الذي يزاول نشاطات صحافية ومسرحية كثيفة. في نصوصه يقدم صورة للناس الذين لم يستعدوا لملاقاة الحياة ومشاقها. وهم سلبيون يستسلمون لأقدارهم، ولا يناضلون من أجل مصير أفضل.

يقدم محمد عبد الملك في قصصه خلاصة تجاربه الحياتية. ومن خلال أسلوبه الواقعي يعطينا وصفا لحياة البحرين قبل اكتشاف النفط، ويظهر حيادية المجتمع السلبية بإزاء الظلم الواقع على الضعفاء. يبتعد الكاتب عن السياسة مركزا على القضايا الأخلاقية، ويتناول موضوعات عامة، مثل: العزلة، والماضي، والخوف، والتمزق الداخلي في النفس. محمد عبد الملك يثبت أن بساطة الأسلوب لا تعني عدم القدرة على بناء عمل إبداعي متعدد الأبعاد.

العالم المتخيل في أعمال عبد الله خليفة حافل بالتأملات الشخصية والتفكر بأمور الحياة، وكذلك بالتجارب، والهواجس، والمخاوف؛ فالحياة مليئة بالمصادمات مع الأقدار، وبتجليات الصراع من أجل البقاء، وبالمعضلات، والنزاعات الداخلية. والناس يحتكون بشكل دائم بالعقبات الصعبة. وبغض النظر عن حبكة قصصه المتعرجة، فالكاتب يلمح أن هناك قيما عليا؛ تعطي

الإنسان القوة لمحاربة كل صنوف الشقاء، وتحديات القدر. وهذه القيم هي الفرح بالحياة، والقدرة على رؤية جمالية الكون، والانسجام مع المحيط، واحترام التقاليد، والحرية، والحب، والأمل.

أحداث قصص عبد القادر عقيل تتطور وفق ما خطط لها المؤلف، الذي من خلال الاستذكار، وتداعي الأفكار، يلغي الطريقة التقليدية لسرد الأحداث حسب تواليها الزمني المنتظم. معظم أعماله يقتصر بناؤها على مجال التخييل، والأحلام، والتمنيات.

الإبداع الأدبي ليس فقط جهدا كتابيا صعبا، بل هو فرح يتأتى من خلال عملية الكتابة، التي تنتج واقعا آخر يتحكم فيه المبدع. ومثل هذا الواقع أنتجته فوزية رشيد التي أفلحت في الوصول إلى طعم العصر، و حققت كتبها نجاحا كبيرا في الساحة الأدبية. وهي تبرز المصير الفاجع للناس الملتزمين بالنضال من أجل الحرية والعدل، المدافعين عن حقوقهم وكرامتهم. يجعلنا أبطال فوزية رشيد نبحث عن المعنى، والغاية، والدوافع التي تحركهم، وتترك فيضا من الأسئلة لا ينتهي. وهم أناس نلتقيهم في الشارع، يختلفون عنا كثيرا، وفي الوقت نفسه يشبهوننا كثيرا. السؤال عنهم هو السؤال عن أنفسنا. هزيمتهم لها طعم مر كطعم هزيمتنا. حياتهم واقعية تبعث الخوف كحياتنا.

تمثل أعمال نعيم عاشور نظرة جديدة غير مباشرة إلى العالم معتمدة على استخدام أدوات تعبيرية جديدة. لا يمكن تحليل مجموعاته القصصية كلها من وجهة نظر عقلانية، فتعددية المعنى ميزتها المشتركة.

فريد رمضان، على ما يبدو، مشدود لموضوع الموت؛ حيث يبحث بشكل دائم عن أجوبة لأسئلة متعلقة بماهية الموت ومسألة ترقبه وقدومه. غالبا ما يتناول قضية معنى الوجود الإنساني في هذا العالم، من خلال الاتكاء على الماضي، والتاريخ، والدين، تاركا مجالا واسعا لتأويل أحكامه الخاصة.

إن أول مجموعة لمنيرة الفاضل "الريمورا" تحتوي على قصص ذات موضوعات اجتماعية، تتناول فيها القضايا الحساسة بين الرجل والمرأة. تعالج موضوع العلاقات في الأسرة الواحدة، وتكشف عن مكانة الأم والأخ الأكبر المعنوية. في مجموعتها "للصوت..

لهشاشة الصدى" منيرة الفاضل لا تمس القضايا الوجودية وحسب، بل الصوفية أيضا. وهي مرتبطة بالحياة اليومية ومواجهة الواقع. يدرك الأبطال أن الميزة الأساسية لوجودهم هي التغير، فكل شيء خاضع للنمو والانقضاء. إن السمة الرئيسة لقصص منيرة الفاضل هي أن الأبطال في غالبيتهم يظلون مجهولين. فليست مهمةً أسماؤهم، وأصولهم، ولا يهم من هم. ترسم الكاتبة أمام عيوننا مشهدا شاملا غنيا بالحياة الاجتماعية المتنوعة.

يقدم جمال الخياط في مؤلفاته النثرية صورة واقعية للحياة البحرينية المعاصرة. فالشخصيات الأدبية منغمسة في صراعات، سببتها المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية. والأبطال كثيرا ما يتعرضون للاختبار فيخرجون منتصرين. إن مؤلفات جمال الخياط تشير إلى التزامه الشديد بالقضايا الاجتماعية المتعلقة بتطور البحرين.

عائشة الغلوم تبني قصصها حول المفاهيم الأساسية الأخلاقية والوجودية، مثل: الخير، والشر، والوحدة. وهي تعبر عن موقفها المضاد لانعدام التضامن بين الناس، وفقدانهم الإحساس بعذابات الآخرين.

تطرق أعمال حسن بو حسن موضوع الريف البحريني، مشكلاته، وعاداته، وتقاليده. أبطاله هم عادة كبار السن الذين خبروا الحياة جيدا. المؤلف يتحدث بحنين عن الريف، الذي تغيرت معالمه بعد اكتشاف النفط.

يتركز بعض قصص مهدي عبد الله حول صراع الناس اليومي مع الواقع المحيط. أعماله تمثل شكلا واقعيا لإظهار عملية التحولات الاجتماعية، والتغيرات في علاقات الناس، وظروف معيشتهم.

نتعرف إلى الأبطال في قصص سعاد الخليفة من خلال مونولوجاتهم الداخلية. ليس صعبا أن نلحظ ضياعهم في هذا العالم، وهم يحاولون إيجاد الطريق الصحيح في حياتهم. تغدو مراقبة الواقع نقطة انطلاقهم، والكاتبة تجهد في وصف حالات الأبطال الداخلية، ودقائق الأمور التي لها تأثير في نفسية البشر. ويتحقق هذا كله بلغة تصويرية بالغة، محملة بالمجازات، والوصف، والتشبيهات.

حسين المحروس لا يبتعد عن تصوير المتغيرات بين الأجيال. في أعماله ينحو منحى فلسفيا، ولا يقبل في الوقت نفسه بمظاهر الظلم في الحياة الواقعية.

تصور قصص أنيسة الزياني، جميعها، الحياة كطريق حافل بالتحديات، والعوائق، والتضاد. وتقدم عالم الشخصيات قريبا منا، فهو يمثل المجتمع المعاصر، على خلفية المشهد الاجتماعي الحياتي وتقاليده. الكاتبة تسعى إلى التقاط لحظة رحيل الواقع القديم، واستشراف الواقع الجديد.

تتناول معصومة المطاوع المشكلات العامة التي تخص المجتمع العربي، وتصور في معظم قصصها حياة الأسرة، وعاداتها، مركزة على مأساة النساء، والظلم، وضعف شخصية الإنسان، ومشكلة إدمان الخمر والمخدرات.

أعمال أحمد الحجيري ما هي إلا مقاطع قصيرة من الواقع المعيش. والشيء الأهم فيها تصوير قدرة الإنسان في الاختيار عند الضرورة، وفي حالة المواجهة.

يصور وليد هاشم في رواياته العالم الذي قد تعرض للتشويه، والقيم التي تساقطت، وصراعات الأجيال، وتفاهات التفكير، والوجود.

من الصعب في هذه المرحلة، من مراحل التطور الإبداعي العاصف، أن نلخص شعر البحرين ونثره المعاصرين. ما لا يشك فيه، أن إبراهيم العريض، وأحمد محمد آل خليفة، وعلي عبد الله خليفة، وعلوي الهاشمي، وقاسم حداد، وحمدة خميس ينتمون إلى جيل الشعراء الذين أثرت إبداعاتهم الأدبية، بشكل كبير، في تطور الشعر الحديث. ومثل هذا الدور المهم في النثر قام به محمد عبد الملك، وأمين صالح، وفوزية رشيد، وعبد القادر عقيل، وكذلك عبد الله خليفة. وتعتبر أعمالهم، بمعنى من المعاني، وثيقة أدبية مهمة. لقد أدخلوا طريقة جديدة تنظر إلى العالم من منظور آخر عبر أدوات تعبيرية جديدة. إن الأدب البحريني المعاصر، بكامله، يبدو منغرسا عميقا في تربة التقاليد القومية. بيد أن الشعر قد تطور تطورا ديناميكيا كبيرا، وخاصة التحول الذي طرأ على شكله التقليدي. فمن الشعر العمودي، مرورا بالشعر الحر، الذي تأسس على التفعيلة، وصولا إلى قصيدة النثر، تغير مسار الشعر العربي الحديث. من خلال

الكلمات الدقيقة المعبرة، وتوظيف الصور البيانية المبتكرة، حقق الشعراء إنجازات هائلة في دقة التعبير اللغوي. وأصابت هذه الصحوة الإبداعية النثر أيضا، وأدت إلى تفجر المواهب الإبداعية، والتزام الكتاب الواضح بقضايا المجتمع، ومسائل الناس المصيرية.

يتناول الأدب البحريني موضوعات مختلفة من زوايا تفسيرية، أو فلسفية متعددة. نجد فيه مكانا للإنسان المعاصر، وموقعه، ودوره في العالم، واغترابه، ومشكلة الفراغ الروحي والنفسي، والتوق إلى الزهد. لقد أثرت التجارب الشخصية في الأدب الحديث، مؤكدة فردانية المبدعين، ولكن أعمالهم الإبداعية لم تخل، أيضا، من التمرد على الحرب، والاحتجاج على الواقع القاسي، الذي لا يعطي الإحساس بالأمن والطمأنينة.

بربارا ميخالاك بيكولسكا

أهمية استلهام التراث في المسرح العربي

جمال محمد النواصرة
باحث من الأردن

التراث: معناه - أهميته - توظيفه:

سأحاول في البداية أن أجمع آراء بعض الباحثين ورؤاهم حول معنى التراث، وعملية استلهامه وتوظيفه في الفن المسرحي لخدمة القضايا المعاصرة، ليكون ذلك مدخلا مناسبا لولوج باب هذا الموضوع.

التراث في اللغة: هو كل ما يخلفه المتوفى لورثته؛ أي: لأبنائه وأهله من بعده، وهو متوارث وقابل للتوريث لمن بعده.

وقد وردت كلمة: (التراث) في القرآن الكريم، فقد قال تعالى في الآية (20) من سورة الفجر: "وتأكلون التراث أكلا لمّا"، وهي بهذا المعنى تعني الشيء الموروث الذي سيورث فيما بعد.

ويعتبر التراث الشعبي رافدا حيويا للفنون التعبيرية والتشكيلية المختلفة، حيث يفرض التراث نفسه على خيال الفنان، الذي يجد فيه ضالته، لاستنبات أفكار حيوية قابلة للتطور والنماء.

وفي هذا المعنى يقول (ليسنغ) [1]: "إن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية، ولكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني؛ فالفنان يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي، والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية، وعليه وهو يصوغ المواضيع الشعبية استخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة، التي صيغت من خلال مجرى الفن، رافعا بذلك الشعبية إلى أرقى درجاتها"[2].

ويعرف البعض التراث بأنه: هو الذاكرة الممتدة حتى الحاضر، والمنتج الثقافي الذي ننجزه اليوم سيكون للأجيال القادمة تراثًا وذاكرة.

---

(1) غوتولد إفرايم ليسنغ (1729 - 1781م) - كاتب وناقد مسرحي ألماني.

(2) عبد الرحمن زيدان، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص53-54، (وسيشار إليه لاحقا بـ: عبد الرحمن زيدان، أسئلة المسرح العربي).

ويعرفه ابن خلدون قائلا: (إنه عمل إنساني محض، أو هو حالة هي الإنسان بطبعه، وهو كل ما صنعه وأنتجه الإنسان)[1].

ونستطيع القول بأنه يعني: كل ما هو متوارث عبر التاريخ، وتم نقله من مكان إلى آخر عبر الأجيال.

فهو أيضا- كما يعرفه فاروق خورشيد-: "كل ما هو متوارث، بما يحوي من الموروث القولي، أو الممارس، أو المكتوب، إضافة إلى العادات والتقاليد والطقوس، والممارسات المختلفة التي أبدعها الضمير العربي، أو العطاء الجمعي للإنسان العربي قبل الإسلام وبعده"[2].

ولا يعني هذا أن موروثنا الشعبي العربي ما كان فقط باللغة العربية، وإنما أيضا ما وصل إلينا بلغات غير عربية من مصادره المختلفة.

ويفرق بعض الباحثين بين مصطلحي: التراث الشعبي والموروث الشعبي، فالموروث فقد دوره الوظيفي، في حين أن التراث قابل للديمومة والحياة.

وقد ارتبطت كلمة (فولكلور) فيما بعد بكلمة التراث، فكلمة (فولكلور) تعني: حكمة الشعب، أو معرفة الشعب[3].

وهي مرادفة لكلمة التراث، وتضم: جميع حكايات الشعوب، والخرافات والأساطير والرقص والأغاني والعادات والممارسات الشعبية المختلفة.

لقد بدأ الاهتمام بموضوع استلهام التراث وتوظيفه في الفن المسرحي منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي.

وتعتبر مسرحية: (أبو حسن المغفل)- لمارون النقاش- (عام 1950) أول مسرحية عربية شكلا ومضمونا في العصر الحديث، فهي مستمدة من حكايات ألف ليلة وليلة، وتعتبر تجربة إبداعية لتأصيل المسرح العربي، والعودة به إلى الجذور.

ومنذ ذلك التاريخ جرت محاولات عديدة للعودة إلى منابع التراث واستلهام ما يزخر به، من حكايات وسير وأحداث

(1) وزارة الثقافة، مجلة أفكار، العدد(224) حزيران 2007، الأردن، ص9، (وسيشار إليه لاحقا بـ: مجلة أفكار، وزارة الثقافة، الأردن).

(2) فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، مصر،1992م، ص12-23، (وسيشار إليه لاحقا بـ: فاروق خورشيد، الموروث الشعبي).

(3) كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، بيروت، لبنان،1993، ص8-9، وسيشار إليه لاحقا بـ: كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث.

تاريخية وظواهر إبداعية مختلفة[1].

وإذا كنا ندعو إلى دراسة التراث واستلهامه، فإننا لا نعني استلهام جميع ما زخر به تراثنا العربي، دون تفريق بين القيم إيجابية أو السلبية، أو عادات بالية لم تعد مناسبة لحياتنا المعاصرة، فالتركيز يجب أن يكون فقط على ما هو مناسب لنا، ويتوافق مع قيمنا الإسلامية وأخلاقنا العربية الأصيلة.

وفي هذا المضمار، يؤكد بعض الباحثين على التفريق بين ما هو سلبي وما هو إيجابي في تراثنا.

"إن عملية الاهتمام بدراسة التراث لا تعني العمل على إحياء العادات والتقاليد التي زخر بها تاريخنا وتراثنا، مثل وأد البنات وامتلاك العبيد والجواري وشن الحروب بين القبائل العربية، وإحياء الضغائن العصبية والحروب المذهبية وغيرها، وإنما تعني الدراسة الموضوعية للتراث بطريقة واعية قائمة على الأصالة والمعاصرة، وربطه بالفكر، وإحياء القيم الأخلاقية، وتلمس طريق هويتنا الثقافية، ووحدتنا الاجتماعية والسياسية، وإبراز البطولات والقيم المرتبطة بها، ولذا يفضل البعض استخدام لفظ "الوعي بالتراث" بدلا من لفظ "إحياء التراث"[2].

فاستيعاب التراث يقتضي أن ننظر إليه من خلال البنية التاريخية، ثم معالجته بأدواتنا العلمية المعاصرة، وفكرنا الأيدولوجي.

ويرى الدكتور فهمي جدعان: "أن التراث عبارة عن مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف"[3].

وإذا كنا بصدد الحديث عن التراث، فإننا سنقرنه حتما بالشعب (الجماعة) الذي يعتبر المبدع الأول للمنتج التراثي الذي نلمسه بين أيدينا.

فكلمة (الشعبي) تشير إلى (التلقائية والجمعية والبساطة)[4].

ومن هنا فإن إطلاق صفة المسرح

---

(1) د. علي الراعي وآخرون، مجلة قضايا معاصرة (كتاب أزمة المسرح العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1993، ص5، وسيشار إليه.

(2) د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، مشروع النشر المشترك: دار الشئون الثقافية والعامة (آفاق عربية)- بغداد والهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، بدون رقم طبعة، 1985، ص129-132 (وسيشار إليه لاحقا بـ: د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر).

(3) فهمي جدعان، نظرية التراث، دار الشروق، ط1، 1985، ص71، (وسيشار إليه لاحقا بـ: فهمي جدعان، نظرية التراث).

(4) صالح سعد وآخرون، دراسات في المسرح المصري، ج4، (الدراما بين الشعبية والرسمية)، بدون رقم طبعة، القاهرة، مصر، 1985م، ص15، (وسيشار إليه لاحقا بـ: صالح سعد وآخرون، دراسات في المسرح المصري).

الشعبي يعني إطلاق صفات الأصالة والعراقة والقدم على المسرح، إضافة إلى التركيز على دور الجماعة في الإبداع، وغياب دور المبدع الفرد، وإلى الأساليب والطرق التي ابتدعتها في الخلق والنقل والتوارث، سواء أكانت شفاهة أو كتابة، فالتراث الشعبي يعرفه البعض بأنه هو: (الأدب الشعبي مضافا إليه الفنون الشعبية السائدة التي ترتبط بالأدب وغيره)(1) .

وبهذا المفهوم يصبح التراث حاضنا أساسيًا للهوية العربية، لكن ذلك لا يمكن أن يتحقق في المسرح إلا من خلال النصوص المكتوبة، أما العناصر الأخرى للعروض المسرحية فهي بالرغم من أهميتها الكبرى، إلا أنه لا يتبقى منها في خبايا الذاكرة سوى ما دوّن من النصوص.

فالنصوص التراثية المسرحية للإغريق هي نصوص: إسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس، وأريستوفانيس، وإن النصوص التراثية المسرحية للإنكليز - مثلا - هي نصوص وليم شكسبير وكريستوفر مارلو، والنصوص التراثية المسرحية للفرنسيين هي نصوص موليير وراسين، وإن النصوص التراثية المسرحية للعرب هي مقامات الحريري، والهمذاني، وبابات ابن دانيال، والسير الشعبية لبني هلال وعنترة والزير سالم، ونصوص مارون النقاش والقباني وأحمد شوقي، والحكيم وغيرهم.

ونظرا للارتباط الوثيق بين الفن المسرحي والذاكرة الشعبية والوجدانية للشعب، فقد عرف ما سمي بالمسرح الشعبي، الذي يعبر شكلا ومضمونا عن روح الشعب وهويته، ويكون له جمهوره الذي يجعله مندمجا في مشاركة وجدانية جديدة من خلال ما يعرض أمامه.

فالهدف الحقيقي للعرض المسرحي هو: (تحقيق المتعة الذهنية والنفسية والفكرية، ويبعث في نفسه التفاؤل بأن حتمية الانتصار ستكون للقيم الإنسانية النبيلة)(2) .

(1) فائق أحمد مصطفى، أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بدون رقم طبعة، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1980، ص5، (وسيشار إليه لاحقا بـ: فائق أحمد مصطفى، أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر).

(2) د. إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار الشئون الثقافية العامة "آفاق عربية"، ط1، بغداد، العراق، 1990، ص5-12، (وسيشار إليه لاحقا بـ: د. إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث).

وانطلاقا من الإيمان بأن الارتباط بالجانب الشعبي في التراث له مغزاه الواضح بالنسبة إلى المسرح، فإن التراث الشعبي أكثر تمثيلا لروح الشعب وضميره، وأسلوب معيشته، وبذلك فهو نتاج الثقافة المكتوبة والمنقولة والشفهية.

والمسرح الشعبي يتعرض لتاريخ الجماعة ونسيجها الوجداني، بحيث يستقي موضوعاته من الأفكار والرموز الخالدة في تراث الإنسانية، وتاريخها ووجدانها.

ولذلك فهو: "مسرح يؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها بصورة تشمل جوانب الحياة المتعددة المتداخلة على شكل أساطير وحكايات ورموز "[1].

لقد ساعدت الروح الانهزامية التي فرضت على الإنسان العربي بفعل الحملات الاستعمارية، والنكبات المتتالية التي أثقلت كاهله، على اهتمامه بدراسة التراث، ليجد فيه نماذج لأبطال حقيقيين -غير النماذج الموجودة- كي يخلّصوه من واقعه المرير.

فاستلهام التراث يكون على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، وهذا يعني أن نستلهم من التراث أفكارا أو مواقف أو قيما، ندمجها في أحوالنا الراهنة التي أسهم العلم الحديث في تشكيلها إسهاما حاسما، وذلك يكون بأن ننتقي من التراث جملة من المواقف والمفاهيم التي تصلح لنا، وتسهم في التفاعل مع قضايانا المعاصرة.

ولذلك، فإن (عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث، يجب أن تتم في إطار نقدي للاحتماء بها أمام التحديات الخارجية ، فالماضي هنا مطلوبا ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل من أجل تدعيم الحاضر، ومن أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات)[2] .

فالمقصود من توظيف المبدع المسرحي للتراث هو توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل.

فالعودة إلى التراث ينبغي أن تكون طريقا لتنميته والامتداد له نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والشكلية.

---

(1) د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، ص139-141.

(2) محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط4، بيروت، لبنان، 2000، ص26، (وسيشار إليه لاحقا بـ: محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر).

"إن الفنان المسرحي يلجأ إلى التراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع، وينبغي أن يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له، وبين الدلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية ، إذ لا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة تعسفية، لأنه كثيرا ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية، فيصبح الخطاب التراثي خطابا ضبابيا لا يحقق التواصل، ولذلك ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثية على الإيحاء والتعبير "(1).

ولتحقيق هذا الارتباط ، لجأ بعض المؤلفين المسرحيين العرب لصنع إبداعهم المسرحي، من خلال العودة إلى منابع التراث، ليؤكدوا أصالة التراث الشعبي العربي وتميزه عن غيره.

ويرى الدكتور كمال الدين حسين: أن توظيف التراث مسرحيا يهز فكر الإنسان العربي ويحثه على مواجهة كل أشكال السلبية والتقهقر)(2) .

فعملية توظيف التراث تعني أيضا: استلهام التراث وتوظيف مضامينه في المسرح بحيث يتم إعطاء التجربة المسرحية الحيوية في محتواها للتعبير عن مضامين وأفكار معاصرة، وهي تمر في ثلاث مراحل هي:

- توظيف المضمون التراثي.
- توظيف الشكل التراثي (توظيف الظواهر المسرحية العربية).
- مرحلة التنظير والتأسيس لمسرح عربي الهوية.

ويلعب التراث دورًا مهمًّا في الالتصاق العضوي في وجدان الناس وضميرهم الإنساني، وذاكرتهم الجمعية، فقد لعب التراث العربي دورًا كبيرًا في استلهام مواضيع متعددة لمسرحيين عالميين خصوصًا في عصر النهضة الأوروبية، إضافة - بالطبع - للمسرحيين العرب.

(ولعل العوامل السياسية والاجتماعية تأتي في مقدمة أسباب لجوء الكاتب العربي إلى التراث، فعندما

(1) مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، الكويت، وزارة الإعلام، س17، ع4، 1987م، ص88، (وسيشار إليه لاحقا: مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي).

(2) كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، ص14.

يتحدث الكاتب من خلاله، يشعر أنه يحميه من بطش السلطة، وبهذا يصبح التراث كالأسطورة والرمز، قناعًا يختفي خلفه الكاتب، فيستعير صوتًا غير صوته، يحمله وزر آرائه وأفكاره، التي لا يستطيع التصريح بها.

ولما كان الأدباء هم ضمير الأمة ووجدانها - فليس غريبًا أن ينهضوا بعبء استيحاء التراث شهادة تأصيل في وجه التغريب)[1].

و يرى الدكتور غسان غنيم في كتابه (المسرح السياسي في سورية): (إن تأصيل المسرح العربي لا يتحقق إلا بتأصيل الإنسان العربي ذاته، أي: أن يعيش حالة إبداع عامة لا في المسرح فقط، فكيف يتأصل المسرح وإنسان الحاضر لم يدخل في دائرة الحضارة الإنسانية المعاصرة؟ ولا يعني الانتظار والتواكل إلى أن يتم تأصيل الإنسان العربي، بل يعني التبصر في مختلف التجارب، ليكون منطلقها تأصيل الإنسان للوصول إلى تأصيل ثقافته ومنطلقها وشخصيته، وبالتالي مسرحه، فكما تكون الشعوب، تكون مسارحها)[2].

إن ما وصل إلينا من ظواهر مسرحية مكتوبة، أو منقولة شفاهة أو ممارسة أو سردا - ما هي إلا فنون شعبية ملتصقة بهموم الناس وآمالهم وآلامهم.

وقد أطلق عليها البعض (وسيلة التحت)؛ لأنها تعبر عن هموم الإنسان العربي وعالمه وقضاياه، وهي بالطبع تختلف عن (وسيلة الفوق) المنبثقة عن رؤية الأجهزة الحكومية والسلطوية، وهي ما وصفها البعض بالثقافة الرسمية؛ لأن الدولة عادة تسيطر على المصنفات الفنية المختلفة[3].

لقد جاءت الدعوات التنظيرية المرتبطة بالتراث في المسرح العربي للبحث عن قالب مسرحي: (سامر شعبي أو حكواتي أو احتفال أو فرجة مرتجلة)، إلا أن الأمر يحتاج إلى تحديد الموقف من هذه الأشكال، للكشف عن غاية التعرف على الأشكال الغربية أو

---

(1) محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ط1، دار علاء الدين، دمشق، سورية، 2003م، ص61. (وسيشار إليه لاحقا بـ: محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي).

(2) د. غسان غنيم، المسرح السياسي في سورية، منشورات علاء الدين، ط1، دمشق، سورية، 1996م، ص299-300.

(3) د. علي الراعي وآخرون، مجلة قضايا معاصرة (كتاب أزمة المسرح العربي)، ص104-105.

الغاية من إحياء الظواهر المسرحية العربية من أجل توظيفها وفق متطلبات الواقع المعاش.

إن في هذه الدعوات إلحاحًا على التعبير بوسائل جديدة لتحقيق أهداف جديدة، تحركها دلالات حضارية متحركة، تبرهن على القيمة الموضوعية للحقيقة القائلة: (إن المعرفة الصحيحة بهذه الأشكال يجب أن تثبت بالتجربة، وأن تكون ضمن تسلسل جذري نظري وعملي مرة واحدة)[1] .

والفن المسرحي كوسيلة اتصال تقوم على الإبهار، واللحظات الجدلية التي تسيطر على الممثل والمتفرج، فإنه الأقدر والأنجع على معالجة قضايا المجتمع من خلال زيادة وعيهم وارتباطهم بتراثهم.

ويرى الدكتور مفيد حوامدة: بأن الفن المسرحي هو فن جماهيري ارتبط بقضايا الناس الملحة؛ لأنه يجمع بين المأساة والملهاة، بين المسرح وقيوده، والانطلاق بعفويته، يستفيد من طبيعة الإنسان العربي، ويغرف من الواقع مواضيعه،.. إن القيام على إحياء هذا الفن وتطويره من شأنه أن يخلق لنا مسرحا عربيا متميزا)[2].

والباحث المسرحي (سلمان قطاية) يؤكد على نفس هذا المضمون، فيقول:

"ولأن المسرح أيضا هو شكل من إشكال التعبير وأداة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري، فقد برزت الحاجة إلى ضرورة أن يأخذ المسرح دوره على الساحة العربية بعيدا عن الاستسلام والهيمنة، التي يفرضها الشكل الأوروبي للمسرح، ذلك أن هيمنة شكل المسرح الواحد وعملية النقل الحرفية دون دراسة واستيعاب، تجعل من المسرح سلطة ليس من السهل الفكاك منها"[3].

إن استلهام الماضي بما يحوي من أحداث وسير وقصص وأمجاد وحروب...، يدفع الناس إلى تحريك مشاعرهم واستنهاض هممهم وزيادة

(1) عبد الرحمن بن زيدان، العلاقة بالأشكال العالمية في معالجة التراث والمسرح العربي، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، 1995، ص76، (وسيشار إليه لاحقا بـ: عبد الرحمن بن زيدان، العلاقة بالأشكال العالمية).

(2) د. مفيد حوامدة، البحث عن مسرح (سلسلة دراسات في المسرح الأردني)، دار الأمل، إربد، الأردن، ص41-42، (وسيشار إليه لاحقا بـ: د. مفيد حوامدة، البحث عن مسرح).

(3) سلمان قطاية، المسرح العربي من أين وإلى أين؟، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1972، ص71، (وسيشار إليه لاحقا بـ: سلمان قطاية، المسرح العربي من أين وإلى أين؟).

وعيهم الاجتماعي والسياسي، فالماضي بالنسبة لهم هو النور الذي ينير لهم مستقبلهم، ويسلط الضوء على واقعهم.

"فالماضي يعتبر المحرك القوي للمشاعر، والمثير للدوافع، به يتلمس الناس الرشد والنصيحة، ويستخلصون العبر التي يسترشدون بها لحل مشاكلهم الأخلاقية والفكرية والاجتماعية والسياسية، إنها خبرة الماضي بين يدي الحاضر"[1].

وتظل عملية البحث عن هوية للمسرح العربي شكلا ومضمونا - هي الهاجس الأكبر للكثير من المسرحيين العرب.

وقد اختلفت الآراء والرؤى حول هذه الإشكالية، وسوف أسلط الضوء عليها في الصفحات القادمة.

ويرى الدكتور علي الراعي أن السبيل إلى خلق هوية المسرح العربي تتمثل في: "العودة إلى تراثنا المسرحي وأن نجعل منه امتدادا لحضارتنا العربية، وأن نجعل منه أيضا الفرجة التي تجعله يعرض ويناقش ما يهم شعبنا بالدرجة الأولى"[2].

فالباب مفتوح على مصراعيه، وثقافتنا العربية تمد يدها لنا، لنأخذ من عطائها الزاخر، وها هو تراثنا وتاريخنا العربي الأصيل، يدعونا لننهل منه، وها هي النافذة المطلة على معارف غيرنا مفتوحة؛ لنطل منها على كل جديد بما يتلاءم مع ديننا وثقافتنا؛ لتشكيل المنظومة الثقافية والفكرية والتربوية والأخلاقية، والمساهمة في خلق الهوية المتميزة للمسرح العربي[3].

فذات يوم قال المخرج الفرنسي "جان ماري سيرو"[4] للكاتب المسرحي (سعد الله ونوس)-أثناء دراسته في باريس-:

"من الخطأ الفادح أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوروبية، بوسعكم أنتم

(1) عزيز أباظة، مسرح الشعر، مج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون رقم طبعة، 1994، ص20، (وسيشار إليه لاحقا بـ: مسرح الشعر، عزيز أباظة).

(2) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بدون رقم طبعة، الكويت، 1980، ص588، (وسيشار إليه لاحقا بـ: د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي).

(3) جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2003م، ص269، (وسيشار إليه لاحقا بـ: جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل).

(4) جان ماري سيرو: مخرج مسرحي فرنسي متميز توفي عام 1973م

بالـذات أن تـساعدوا التجربـة المـسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت إليها أوروبا"(1).

ويـرى (سـعد الله ونـوس): "أن استلهام بعـض أشـكال الفرجـة التـي عرفها العرب - لا يكفي لتحقيق مسرح عـربي واضـح الهويـة، مـا لم نمـلأ هـذه الأشـكال المـسرحية بمـضمون معاصر"(2).

وطرح سعد الله ونوس - ذات مرة- الـسؤال التـالي عـلى المخـرج المـسرحي الفرنسي جان ماري سيرو:

"مـاذا كنـت تفعـل لـو أنـك في بلـد كبلادي حيث لا توجد تقاليد مسرحية، أي نصيحة تقدمها لنا كي نجد مسرحنا؟

فأجاب (سيرو): "ينبغي الانطلاق من كل ما هو حكاية شعبية وتقاليد، وقد وجـد دائـمًا في التـاريخ الإسـلامي... فلديكم تراث غني بالنقد الذكي.

(جحا) مثلاً هو شخصية لا تستطيع أن تقـوم بثـورة، لكنـه تـراث شـعبي، اسـتطاع أن يحـتفظ عـبر قـرون طويلـة بـصفاء الهجـوم عـلى مفاسـد الإقطـاع، فالتراث الشعبي قاعدة جيدة للانطلاق، وهـي مليئـة بالإمكانيـات... بوسـعكم أنـتم بالـذات أن تـساعدوا التجربـة المـسرحية عـلى الخـروج مـن أشـكال التجمد التي وصلت إليها أوروبا"(3).

وفي سؤال آخر طرحة ونوس على المخرج الفرنسي (برنـار دورت) حـول نفس الموضوع أجاب برنار دورت: "إننا نصنع مسرحًا انطلاقًا مما هو جوهري في حياتنـا، بتعبير أدق، مـن تفاعـل الخشبة والـصالة واحتكـاكهما المستمر، وهـذا التفاعـل لا يـتم إلا إذا كانـت هنـاك اهتمامـات مـشتركة لهـا ملامـح الواقـع الراهن، إذا كان ثمة تقاليد شعبية، يمكن العمـل بخـصوصية في هـذا المجـال، ويمكـن الإفـادة مـن التقاليـد، وصـيغ التعبير الشعبية، وإعادة سبكها لإعدادها بما يتلاءم مع الواقع الراهن"(4).

يتضح لنا مما سبق ذكره، أن التراث هـو دلالـة الحيويـة والاسـتمرارية في المجتمعات البشرية، وهو كذلك بمثابة الهوية الوطنيـة التـي تـستند عليهـا هـذه المجتمعـات لإطـلاق صـفة العراقـة

(1) محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ص16.
(2) المصدر نفسه، ص123.
(3) سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، 1988م، ص232، (وسيشار إليه لاحقا بـ: سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد).
(4) المصدر نفسه، ص258-259.

والأصالة على تاريخها وحضارتها.

فالتراث هو واهب الأصالة والهوية للأفراد والجماعات والمجتمعات، وهو الركيزة التي تقف في مجابهة جميع أشكال الغزو الثقافي، ومحاولات الاختراق الخارجية.

وبما أن التراث يحوي الممارسات الإيجابية والممارسات السلبية، فلا يعني الاهتمام بكل الموروثات، وإنما يجب التركيز على مقومات النجاح والتميز، التي تؤهلنا لحماية هويتنا وترسيخها وإدامتها، وتساهم في الانخراط بالآخرين كجزء من التراث الإنساني، من خلال عمليات: التأثير والتأثر، والتثاقف.

وفي مجال الفن المسرحي، فإنه ينبغي استلهام الموضوعات والإشكال التعبيرية التي تخدم القضايا الاجتماعية والسياسية المحلية، إضافة إلى القضايا الإنسانية المختلفة، بحيث توظف توظيفا سليما، ومنسجما مع هموم الناس وواقعهم وتطلعاتهم.

فالمهم هو أن يعبر التراث عن المخزون الجمعي للناس، وليس محاكاة الشكل التراثي فقط بدون المضمون.

إن استلهام التراث الشعبي لا يعني بتاتا أن نتقوقع وندور حول أنفسنا، وبالتالي نشعر بالدوار، وإنما يجب النظر إلى تراث الغير باحترام وتقدير، فالتراث بأجمعه هو تراث إنساني جمعي، وصل إلينا عبر الأجيال المتوارثة، حتى استقر على صورته الحالية.

فلا يضيرنا، أو ينقص من قيمة تميزنا، إذا استعنا بتجارب الآخرين، فالقالب المسرحي التقليدي هو قالب عالمي، ويمكننا تقديم مضموننا التراثي في هذا القالب.

فتراثنا يحظى بالدراسة والاهتمام من قبل الباحثين الغربيين، وتجاربنا وروادنا وعلماؤنا يحظون كذلك بالإجلال والاحترام؛ لأنهم استطاعوا تقديم المفيد للإنسانية.

فقد خضعت حضارتنا منذ القدم للبحث والدراسة، وأثبت تراثنا الديني والحضاري قدرته على الاستمرار والتأثير بسبب أصالته وشموليته.

فمكارمنا العربية الأصيلة لا تزال مضرب الأمثال عند الغرب والشرق، وديننا الإسلامي هو ثاني دين إلهي على هذه الأرض؛ لأنه دين شمولي جاء إلى كافة الناس، على اختلاف أجناسهم وألوانهم.

لقد أثبت تراثنا بأنه يزداد قوة وصلابة كلما تعرض إلى غزوات ثقافية تستهدف النيل منه، وتاريخنا حافل بالأمثلة الكثيرة، التي لا يتسع المجال لذكرها هنا.

إن أمة بدون تراث هي أمة ميتة - وإن كانت لا تزال تعيش - فمصيرها إلى زوال.

وإذًا، فلا بد من أن يظل التراث ماثلا وراسخا في ذاكرة الشعب والدولة على حد سواء، ولا بد من تطوير وسائل نقله، وتظافر الجهود الرسمية والشعبية من أجل المحافظة على أن يبقى دائما رابطا قويا بين الأصالة والمعاصرة.

جمال محمد النواصرة

من أشكال السرد العربي القديم
الخبر الأدبي

د. جمال حسين حمّاد
باحث أكاديمي من مصر

لا مجال للشك أن تكون هناك أوعية أدبية ضمّت في محتواها فنون السرد المتنوّعة التي تؤكد وجود القصّ في تراثنا العربي، وقد تنوّعت هذه الأشكال السردية، وظهرت في قصص الأمثال، وقصص الحيوان وقصص القرآن الكريم، والمقامات وغيرها .

ويُعدُّ **الخبر الأدبي** Literary News من السرود العربية المعروفة في تراثنا الأدبي . والأخبار دائمًا تحتوي على ذكر النوادر أو الطرائف أو أحاديث ، تناولها بعضهم في مناسبة ما ، ثمّ وعتها الذاكرة وعبّرت عنها عبر وسيط أو راوٍ أو محدّث، أو أحد الإخباريين الذين يتحرون الدقة في النقل والتدوين .

والخبر فن قصصي قصير يغلب عليه قول الحقيقة، ويشير إلى سرد شيء من التاريخ ، وما لبث أن داخلته المعلومات المزيفة أو المختلفة أو الخيالية . ومن أمثلة "الخبر" التي تقارب مفهوم الجنس الأدبي القصصي كتاب "المكافأة" لأحمد بن يوسف المصري (ت 951م). ويرى كثير من النقاد أن الخبر كفن قصصي يشير إلى أكثر نزوعات التجديد القصصي ، كما تعرف اليوم ، في الأقاصيص الانطباعية.

ومن يطالع مادة (خبر) في معاجم اللغة العربية ، فسوف يجد : خبر وخَبُرْتُ بالأمر؛ أي: علمته. وخَبَرْتُ الأَمرَ أَخْبُرُهُ، إذا عرفته على حقيقته. وقوله تعالى : "فاسْأَلْ بهِ خَبِيرًا" ؛ أي: اسأل عنه خبيرًا يَخْبُرُ. والخَبَرُ ، بالتحريك : واحد الأَخْبار. والخَبَرُ: ما أتاك من نَبإٍ عمن تَسْتَخْبِرُ. ابن سيده: الخَبَرُ: النَّبأُ ، والجمع: أَخْبارٌ، وأَخابِير جمع الجمع.

واسْتَخْبَرَه : سأله عن الخَبرِ وطلب أَن يُخْبِرَهُ؛ ويقال: تَخَبَّرْتُ الخَبَرَ واسْتَخْبَرْتُه ؛ ومثله: تَضَعَّفْتُ الرجل واسْتَضْعَفْتُه،

وتَخَبَّرْتُ الجواب واسْتَخْبَرْتُه . والاسْتِخْبارُ والتَّخَبُّرُ: السؤال عن الخَبَر .

والخبر في اللغة ، هو : " ما يُنقل أو يُحدَّث به قولًا أو كتابة "[(1)] . أو هو : "معلومة تُنقل ويُحدَّث بها "[(2)] .

والإخبار - كالإنباء - يرمي إلى معرفة الحقيقة ، وفيها معنى القصّ ؛ ففي قولنا :

- " أخبرني أحدهم أن الأمطار منهمرة بغزارة في بلد ما " . ونستشعر من المثال – على الرغم من بساطة تركيبه – أن هناك حكاية ما / حديثًا ما / خبرًا ما ، وراء تبنّي المُخبر (الذي أخبر) للخبر / الحدث .

وثمّة ملاحظة في وجود كلمة مثل : أخبرني / أنبأني / بلغني / حدّثني، وهي كلمات توحي بوجود الوسيط / المصدر، أو ما يمكن أن نطلق عليه: السند .

وغالبًا ما ترتبط مثل هذه الكلمات حين تتردد بمُسند ، حتى يستريح قائلها بأنه اعتمد على مصدر من مصادر الثقة ، وذلك لميل الخبر إلى التصديق أو التكذيب حين نتلقاه .

ويرى أحد النقاد " أن الإسناد آلية سردية ، يحرص المؤلف على توافرها في النص استجابة لنزوع ثقافي عربي يؤثر الصدق والواقعية، فالخبر لا يعرف به إلا إذا كان الذي يبلغه معروفًا بالصدق والعدالة. بل إن الخبر الذي تتوافر فيه الشروط المطلوبة هو الخبر الذي يبلغه عدة رواة لا يتعارفون وبالتالي لم يتفقوا على إذاعة خبر كاذب . فهاجس الإسناد الأساس هو الإقناع بصدق الكلام وحقيقة الحدث " [(3)].

---

(1) الوسيط ، مادة (خبر) ، ج 1 ، ص 222 . وقد تقترب الألفاظ : خبّرني ، أنبأني ، بلغني وهي كلمة شهيرة في حكايات ألف ليلة ، ... وكلها كلمات تحمل معنى الإسناد إلى أحدهم محل ثقة الراوي في نقل / سرد الخبر .

(2) المعجم العربي الأساسي ، ص 378 .

(3) عبد الوهاب شعلان ، السرد العربي القديم البنية السوسيو ثقافية والخصوصيات الجمالية ، في مجلة الموقف العربي ، دمشق ، اتحاد الكتاب، ع 412 ، س 35 ، آب 2005، وقد ذكر الدكتور عبد الوهاب شعلان: " تحتفي معظم النصوص السردية العربية بمقدمة إسنادية ، تحرص على ثباتها طيلة المسار السردي للنص. وتتنوع الصيغ الإسنادية من نص إلى آخر، وأحيانًا داخل النص الواحد؛ إذ نعثر على صيغة: "بلغني أيها الملك السعيد" في "ألف ليلة وليلة"، و"زعموا " في " كليلة ودمنة "، "وحدثنا " عيسى بن هشام" - وهذه هي الصيغة الغالبة - في مقامات بديع الزمان الهمذاني، وصيغ إسنادية متعددة في " البخلاء " للجاحظ " .

وربّما يكون " الخبر في أصله تاريخًا، فهو نوع من التفصيل لحادث ذي قيمة في حياة الجماعة "[1].

ولا ننسى أنه كان "يُتداول الخبر شفاهيًّا، وهو تبعًا لذلك يفتقر إلى خصوصيات البناء المحكم، كما يفتقر إلى الانسجام والترابط؛ ذلك أن الشفاهية نزعة تضاد النظام والترتيب والتخطيط المسبق، تراهن على التسرع والتلميح والوصول إلى الحقيقة. وعلى الرغم من توفر الرغبة الجمالية والتخييلية أثناء عملية سرد الخبر، فإن الحقيقة تظل عنصرًا طاغيًا، يجب الوصول إلى الحكمة المطابقة للواقع، يجب أن يكون الخبر موجهًا للإنسان في حياته أكثر من تحريك مخيلته وحسه الجمالي. تبعًا لذلك، فإن من أخص خواص الخبر تأكيده على نقل الواقعة الإخبارية نقلًا متتابعًا دون إجراء أية انحرافات تخلخل بنية متنها. فالرهان هنا ليس على المراوغة ومحاولة الإخفاء والإرجاء والتشويق، بل في النقل الأمين والتمثل الواقعي "[2].

(1) شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2009م، ص 23.
(2) عبد الوهاب شعلان، مرجع سابق.

وقديمًا قيل: إن المؤرخين إخباريون لاعتماد التاريخ على الأخبار المروية من جيل إلى جيل، والاهتمام بتحري الدقّة في النقل والحفظ والتدوين.

وأرى أن الخبر ببنيته السرديّة هو خبر أدبي يختلف عن بنية الخبر الصحفي / الإذاعي أو التليفزيوني؛ لأن الأخير يعتمد على الإجابة عن مطلوبات منها: مَنْ، ماذا، أين، متى، كيف، ولماذا؟

والخبر الإعلامي له طرق في صياغته أو في بنائه الشكلي، وذلك مرتبط ارتباطًا وثيق الصلة بطبيعة كل وسيلة من وسائل الإعلام.

ففي الصحافة يتدخل موقع الخبر من الجريدة / المجلة، ومن الصفحة، ومن استخدام بنط الكتابة، ثم طريقة تحرير الخبر.

وفي الإذاعة يرتبط الخبر بطريقة الأداء الإذاعي، وتظهر ههنا طبيعة الانفعال من مؤدي الخبر (المذيع).

وفي التليفزيون تتدخل الصورة الثابتة / المتحركة، مع تحرير الخبر وأدائه، في عرض الخبر.

أمّا الخبر الأدبي فإنه يتميز بأنه ينقل سردًا ما، أو يحكي عن ناقل / مخبر / راوٍ - حكاية ما، لها مغزاها.

وبطبيعة الحال يتحرى هذا المُخبر الصدق والدقة ، أو يتخيل ، فلا يمكن أن تكون كل الأخبار الأدبية الواردة في نصوصها القديمة صادقة تمام الصدق ؛ بل دخلها كثير من الخيال ، والتأويل ، والتفسير المعتمد على الخيال لا الحقيقة .

وطبيعة الأخبار الأدبية المراد ذكرها ههنا تتحدد ببدايتها ؛ حيث يذكر مؤلف الكتاب ، وناقل الخبر اسم مَنْ أخبر ، بعد أن يُصرّح بالفعل " أخبر " ، فيقال على سبيل المثال :

" أخبرنا فلان بن فلان ، عن فلان بن فلان أنه ... "

ومثل هذه العبارة مألوف في غالب كتب التراث العربي بكل مجالاته ، فلا يكاد يخلو كتاب منها ؛ نظرًا لأهمية الخبر في الاستشهاد والتبرير .

وتتضح أهمية الخبر الأدبي من مضمونه القائم " على حادثة طريفة أو نادرة تدل دلالة واضحة على خلق ثابت، فهو قصة شديدة البساطة . وإنما يظهر فن الكاتب فيما يسوقه من حوار ، فهو لا يضحي بالنبرة الطبيعية للكلام في سبيل فصاحة اللغة ، وهو يجعل حديث المتكلم دالا على شخصيته، حتى لتكاد لا ترتسم منه صورة كاملة " [1].

وقد كثُرت الأخبار في كتب القدامى والمتأخرين ، وهي تعبر عن مواقف وقصص ، يحكيها الكاتب في معرض الحديث ، وأحيانًا يستشهد بها ، أو يدلل على شيء يريده .

والأخبار في النصوص التراثية نوعان:

- أخبار بسيطة ، وهي في غالبها تتحمل حدثًا بسيطًا ، يتردد فيها قول / مثل / تفسير معنى كلمة / ذكر بيت شعري ...

- أخبار مركبة ، وهي التي تحتوي على السرد / الحكاية عن أشخاص كانت لهم أفعال أو أحداث ، ونُقِل عنهم حوار معين ، أو وصف معين .

ومن المعلوم أن البنية السردية تتألف من ثلاثة مستويات ؛ هي :

- الحوافز ؛ وهي وحدات صغيرة في الجمل يتألف منها الحكي ، وكل جملة تتضمن حافزًا خاصًا بها . والحوافز إمّا مشتركة ، وإمّا حرة .

---

(1) شكري عياد ، مرجع سابق ، ص 27 .

- العوامل ؛ وهي الشخصيات التي تتوزع عليها الوظائف ، ولها علاقات كالرغبة والتواصل والصراع .

- الأفعال ؛ وهي مجموعة الأعمال (أو الأحداث) التي تقوم بها الشخصية[1].

وللخبر بنية معروفة لكل من يتابع النصوص السردية التراثية ، فيبدأ الخبر بذكر المُخبر أو الناقل (السند) ؛ كأن يقال : " أخبرني / أخبرنا فلان بن فلان ... ، ثم يأتي مضمون الخبر (المتن) .

وأحيانًا يأتي اسم المُخبر ، ويتلوه اسم مَن سمع منه أو نقل عنه ، كأن يقال : أخبرني / أخبرنا فلان بن فلان ، عن فلان ، قال : ... ، ثم يأتي مضمون الخبر أو المتن .

ومن نماذج الأخبار في التراث العربي:

" إبراهيم بن أحمد عن الشيباني **قال:**

كان أبو جعفر المنصور أيام بني أمية إذا دخل البصرة دخل مستترًا ، فكان يجلس في حلقة "أزهر السمان " المحدّث.

فلما أفضت الخلافة إليه ، قدم عليه " أزهر " ، فرحب به وقربه .

وقال له : ما حاجتك يا أزهر؟

قال: داري متهدمة ، وعليّ أربعة آلاف درهم ، وأريد أن يَبني " محمد " ابني بعياله .

فوصله باثني عشر ألفًا ، **وقال:** قد قضينا حاجتك يا أزهر ، فلا تأتنا طالبًا .

فأخذها وارتحل ..

فلما كان بعد سنة أتاه . فلما رآه أبو جعفر، **قال:** ما جاء بك يا أزهر؟

قال : جئتك مُسلمًا .

قال: إنه يقع في خلد أمير المؤمنين أنك جئت طالبًا.

قال: ما جئت إلا مسلمًا.

قال: قد أمرنا لك باثني عشر ألفًا ، واذهب فلا تأتنا طالبًا ولا مسلمًا.

فأخذها ومضى .. فلما كان بعد سنة أتاه ، **فقال:** ما جاء بك يا أزهر؟

قال: أتيت عائدًا.

---

(1) علي يوسف عصفور وهناء عمر خليل ، التشكيل السردي للخبر الأدبي في التراث العربي : أمثلة من الأغاني والعقد الفريد ، جامعة الكويت ، مجلس النشر العلمي ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد 109 ، السنة 28 ، شتاء 2010 ، ص 104 وما بعدها بتصرف .

قال : إنه يقع في خلد أمير المؤمنين أنك جئت طالبًا .

قال : ما جئت إلا عائدًا .

قال : أمرنا لك باثني عشر ألفًا فاذهب ولا تأتنا لا طالبًا ولا مسلمًا ولا عائدًا .

فأخذها وانصرف ..

فلما مضت السنة أقبل ، **فقال له** : ما جاء بك يا أزهر؟

قال : دعاء كنتُ أسمعك تدعو به يا أمير المؤمنين ، جئت لأكتبه .

فضحك أبو جعفر ، **وقال**: إنه دعاء غير مستجاب ؛ وذلك أني قد دعوت الله تعالى به أن لا أراك ، فلم يستجب لي ، وقد أمرنا لك باثني عشر ألفًا ، فاذهب وتعال متى شئت ، فقد أعيتني فيك الحيلة "[1] .

وفي الخبر السابق بنية مركّبة من مجموعة من الأحداث ، وفي كل واحدة منها الحدث ووصفه وحواره وطبيعة الانفعال المرتبطة به . والملاحظ وجود ارتباط فيما بينها .

ففي البداية يذكر المؤلف اسم السند: " إبراهيم بن أحمد عن الشيباني " .

ثم يأتي المتن بعد ذلك وفيه أحداث الخبر .

في **الحدث الأول** : نتعرف على وجود علاقة ما بين شخصيتين مهمّتين ؛ هما : " أبو جعفر المنصور " و " أزهر السمان " ، وفيها يطلب الأول من الثاني : (العلم / المعرفة / الحماية / الاستتار من عيون بني أمية) .

ثم **الحدث الثاني** ؛ وفيه يطلب الثاني من الأول ما يكفيه من المال .

ثم يجيء **الحدث الثالث** ، وفيه يطلب الثاني بطريقة إيحائية من الأول فيعطيه ما يكفيه من المال .

ويتكرر في **الحدث الرابع** بشكل غير مباشر ، وفي **الخامس** يتكرر الطلب ويعطيه الخليفة المنصور ، بل يدعوه دائمًا أن يطلب منه .

والخبر السابق – وفيه موقف طريف – نقل الأحداث بترتيب حدوثها عبر الزمن الطبيعي ، فقد تسلسل وقوع الأحداث بشكل مرتّب وطبيعي ، مرة كل عام .

---

(1) ابن عبد ربه : أبو عمر أحمد بن محمد الأندلسي ، العقد الفريد ، شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه : أحمد أمين وأحمد زين وإبراهيم الإبياري ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 2004م ، ج2 ، ص326 .

والملاحـظ في قـصة الخـبر الـسابقة وجود دوافع النقل ؛ أي نقل هذا الخبر ، فمن المعروف عن المنصور – من خلال مرويات سابقة - أنه كان حريصًا ممسكًا لا يتلف أموال دولته في العطاء والمنح ، وقصته الشهيرة مع الشعراء المادحين له .

وهناك أخبار مروية كثيرة استوعبتها كتـب التـراث العـربي ، وأغلبها يجيء في معرض الحديث عن شخصية لها إسهام في تكوين الذاكرة العربية ؛ مثل : أخبار الملـوك ، والأمـم ، والـشعراء الكبـار : الأمراء والصعاليك ، والعشّاق العرب كـ"عـروة وعفـراء " و " مجنـون لـيلى " ، و"جميل بثينة" وغيرهم .

د. جمال حسين حمّاد

ملف العدد

(الشعر الفرنسي المعاصر)

يَدٌ تُنادي المجهول

قصائد من الشعر الفرنسي المعاصر

عبد اللطيف الوراري
(شاعر وناقد من المغرب)

1. في معنى الواجب.. في معنى أن تكون الترجمة مِحكًا:

لطالما فكّرْتُ، وأنا أقرأ الشّعر مُترجَمًا أو بصدد ترجمته عن الفرنسية، في ما رآه الجاحظ، وهو يقول: إنّ "الشعر لا يُستطاع أن يُتَرْجَم، ولا يجوزُ عليه النقل، ومتى حُوّل تقطَّع نظْمُه، وبَطَلَ وزْنُه، وذهبَ حسْنُه، وسقطَ موْضعُ التعجُّب، لا كالكلام المنثور". الشعر لا كالنثر. قد يجوز الأمر في النثر، الواضح والمعقول والعادي، أمّا في الشعر، الغامض والهشّ، فإنّه يصعب من وُجوهٍ كثيرة، حتّى يستحيل الأمر خيانةً، بله خسارة. لا يضيع المعنى فحسب، بل الأسلوب وإيقاع الكلمات وجرسها العابر للذّات وخطابها المفرد والخاص. هذا واقعٌ لسوء حظّ الشعر. لكن، أليس بالإمكان ترجمة الشعر؟ بلى. لا أنسى، هنا، رأيًا ثانيًا للشاعر الفرنسي بيير ليريس، وهو يرشدنا إلى أنّ "ترجمة الشعر أمْرٌ مستحيل، مثلما الامتناع عن ترجمته أمرٌ مستحيل". في زمننا، صار لترجمة الشّعر معنى الواجب.

بالنسبة لي، لا أعتبر نفسي مترجمًا، أنا قارئ للشعر "الآخر" -الفرنسي تحديدًا-، وفي نيّتي أن أتعلَّم من متخيّلات شعرية غريبة عنّي بما توافر لها من أسباب العجب والفرادة والاختلاف، لكن سرعان ما وجدتُ نفسي أرتكب مثل تلك الخيانة الممتحنة لمدى خيالي. في ترجماتي المقترحة لنصوصٍ من الشعر الفرنسي المعاصر، لاسيما نصوص هنري ميشونيك وأندري فيلتر وبرنار مازو وماري كلير بانكار، تبيّن لي أن لكلّ

شاعر "عقدة إيقاعيّة"، وليس بمقدوري أن أعكسها إلّا على نحو تعويضيّ، إن ملأتها بذبذباتٍ من وجيبي الداخلي الذي يتجاوب مع تجاربهم المنادية عليّ، وأدخلتُها في علائق صوتيّة ودلاليّة جديدة تمنحها تأويلًا جديدًا، وقيمةً مُضافة جديدة داخل لغتي التي أُبدع بها، وأحيا فيها . لكنّي، في كلّ يوم، أكتشف ما معنى أن تصير الترجمة «محكًّا»، فعندما نترجم "فكأنّنا نلقى بين اللغتين تفاهمًا هو من العمق والانسجام، بحيث تحلاّن محلَّ المعنى وتتمكّنان من جعل الفجوة بينهما منبعًا لمعنى جديد"، بتعبير موريس بلانشو.

2. الشعر الفرنسي وزخم الغنائية الجديدة:

غطّى بودلير ورامبو وملارمي - بوصفهم الشعراء الحديثين ذائعي الصّيت الّذين رجّوا شجرة نسب الشّعر ليس في فرنسا وحدها فحسب، بلْ في أرجاء المعمور - على مُنجز كثيرٍ من مُواطني بلدهم ولا يزالون، فيما أظنّ، حتّى اليوم. ربّما الّذين خبروا نِداءَ القصيدة ممّن جارَوْهُمْ في نزعة التّجديد ومُغامرة الكشف والتّجاوز من قلائل الجيل التّالي - ضمنوا لأنفسهم مكانا معلومًا وخاصًّا في درْس التّاريخ من أمثال: سان جون بيرس، وروني شار، وهنري ميشو، وإيف بونيفوا تحديدًا. لكنّ شعراء كُثرًا في فرنسا، في زخم الحركة الثّقافية الأكثر تقلُّبًا، وعمى الألوان حتّى، لم يأخذوا حقّهم من التّداول كما يجب، بلْ إنّ منهم مَنْ قلّ أنْ تسمع باسْمِه، حتّى وإنْ كان منجزهم الشّعري جديرًا بالاعتبار، أمّا الّذين تحسّسوا بوطْء أقْدامهم، بلْه أقلامهم ألْغام الأرض، وآثروا السّلامة - فإنّهم انصرفوا إلى أجناس أخرى من الكتابة، وأراضيَ ما تفْتأُ بكْرًا. تلك فاتورةُ التّاريخ الّتي يُبهظُها الأوّلون، ويؤدّي ثمنها ممّن تأخّر بهم وقْت الهِبات بلا حساب، ولنا في تاريخنا الشّعري الحديث درْسٌ من ذلك، ربّما يسطع أكثر في البِلاد ذات التّقليد الشّعري العريق. ولهذا نفْهم كيْف أنّ شعراء العراق ولبنان وسوريا ومصر وتونس والمغرب، بالتّرتيب وتمثيلًا لا حصْرًا، يشْكون منْ الحُجُب الشّفيفة أو السّميكة لروّاد الحداثة، بحقّ ودُونه .

ومهما كان من أمر، فإن في فرنْسا حركة ثقافيّة (احتفاليّات، تظاهرات،

أنطولوجيّات..) تعيد الاعتبار لأولئك المتأخّرين ممّن لم يجيدوا التّرويج لأنفسهم، وأغلبهم من ذوي الإيقاع الخفيض الّذي يميل، في العمق، إلى شعر يعيد إنتاج غنائية جديدة عبر كتابة لا تعتمد على اللّعب اللغوي، بل هي، بالأحرى، تكشف المعاني المتحدّرة من أعماق الأنا، والموحية بالنبرة الغائبة التي تكتنفها الأسرار الملغزة للوجود. ولكم كانت الغنائية غائبة عن الشعر الفرنسي حتّى ظنّ النّاس زوالها، فعادتْ أقْوى وأصفى من غير ما فجاجة رومنطيقيّة مع هؤلاء الشعراء المعاصرين منذ نهاية القرن المنصرم: شارل جوليي، ألبان جيلي، مارك آلين، أندري فيلتر، كلود إستيبان، أنيز كولتز، جون ميشال بولبوا، وليونيل راي، و برنار نويل وبرنارد مازو، ثمّ هنري ميشونيك.

3. شعريّاتٌ.. كم تُؤْذينا في الصّميم هذه الكثافة المُضيئة:

1.3. هنري ميشونيك: هواء اليوتوبيا:

لا يحتاج هنري ميشونيك [1932 - 2009م] إلى تقديم، وإن كانت وضعيّته كشاعريّ ولغويّ ومترجم قد غطّت على قدره كشاعر، وجد نفسه يواجه الشّعر ويكتبه عن ميْلٍ لا عن تصنُّع، وهو في السادسة عشْرة من العمر. لقد سعى بهبة الكلمات الّتي لديه إلى أن يكون مهمومًا بطفولته التي استهلكتْها أيام الحرب والمطاردة والخوف، وأن يكون شاهدًا على ذلك العذاب الذي يلحقه الناس بالناس، قبل أن يتوجّه لدراسة الآداب حتى يتحرر ماديًّا. بين الفكر والقصيدة، جعل هنري ميشونيك من عمله عملًا لا ينفكُّ عن أخلاقيّاته، وما يني يقدّم نفسه طريقةً لاستبصار الحياة، كما عمل على هدم أسوار " اللاّهوتي ـ السياسي " التقليدية، ممّا أدخل في شعره، وفي فكره الشعريّ بالنتيجة، قدْرًا هائلًا من هواء اليوتوبيا التي تقترح واجب حماية التعدُّد، بما في ذلك تعدُّد اللُّغات التي تفرض نفسها. يقول ميشونيك: أكتب القصائد، وهذا ما يجْعلُني أفكّر في اللغة بصفتي شاعرًا لا لغويًّا. ما أعرفه وما أبحثه يمتزجان. وحتى ما أترجمه، ولاسيّما النصوص التوراتية. وهكذا لا يوجد لا البيت ولا النثر، ما يوجد إلّا أسبقيّة الإيقاع المعمَّمة، في سمعي ... حتّى القصيدة، تلك التي أعني بها تحويلًا لشكل الحياة

إلى شكلٍ لغويّ ولشكل اللُّغة إلى شكل حياة، تتقاسمُ مع التأمُّل المجهولَ نفسه، الخطرَ نفسه، واللذّةَ نفسها.. ". صدرت له مجاميع شعرية عديدة، آخرها كان "والأرض تسيل" 2006م. في قصائد هنري ميشونيك تكلّمنا قوّتها العارية مع صرامة كلماتها البسيطة والمضيئة الّتي تؤرّخ للبدايات وللأصل، بالقدر الّذي تؤذينا في الصميم داخل انسيابيّةٍ طافحة بإيقاع الذّات، مثل هذه القصيدة الّتي تسيل مثلما " الأرض تسيل، كما يسيل الدّم".

والأرْضُ تسيل

والأرْضُ تسيل
من الدّم تسيل
بقدْرما الأقوال
تمتزجُ
بها
منذ متى عبرْناها
لأجْل الحيّة
البشوشةُ
الّتي دائمًا ما تُلازمُنا
كلَّ يد
أنْظُرُ إليكم
بطريق الصّدفة
وقْتَما أمشي
بحيْثُ إنّ الزّمن
الّذي يعبُرُنا
ليْس إلّا
النّوْم
يسهرُ
من أجْلِنا
وليْسَ إلّا الصّرْخات تحْدُث بالصّمْت
لمّا الصّمْت
يخْنُقُ الصّمْت
وليْس إلّا الأقوال
الآنَ
تكُونُ بالدّم الّذي يخْرُج من الأفْواه
ولمّا نُريد
أن نتكلّم يوْمًا
فإنّما بسبب اللّيْل
الّذي يتكلّمُنا
ولمّا نعتقِدُ أنّنا نُطْعَم
فإنّما من الأرْض
الّتي نَبْصقها مرارًا
تلك الّتي يسيلُ مِنْها
كلُّ هذا الدّم

***

لِي كلُّ الحْيَوات فِي حَياتِك
أبْلُغك في كلّ أرْض تكُونين بِها

أنا اللّيْل
لِأَنام فيك
وأنا النّهار
لِأَراك
ونحنُ نَدُور
حوْل الْعَالم ندور
النّوْم في مُتناول الْيَد
لكنّ الْعُيون تَحْرس
كلَّ الْعُيون
الّتي ترْحل
إنّما لَا مكانَ
لِنَوْمٍ
بمِقْدار ما يُخيِّم ساطِعًا
هَذا اللّيْل !

***

مِن نَوْمٍ إلى آخر
نَسير وقوفًا حيْثُ
الأيّامُ السّاعاتُ تُفكِّر بنا
مُنْذ متى نَطِير مِنْ
غُصْنٍ إلى آخر
نعم، نَحن الّذين نجْعل
من الطيور ممّنْ هناك مُسلّيةً
حتّى التي شاءت أن تطير بنفسها
عبْر السّقوف إذ القتلةُ
يُطْلقون نار الله
في كلّ يوم مؤونة كراهيّتهم

***

أنا الحياة
أمشي
من شمْسٍ إلى شمس
في دغل السّحاب
شجرةُ الرّوائح
في الأيدي
فأسمعُ إلى زُهورٍ بأكملها
أنا طيّ كلّ ما يُقال في
كلّ ما ليس يُقال
أمتلئ بالأقوال
حتّى عندما لا تشاءُ أن تقول
لا أُباعُ للقصص
باسْمٍ
وسِواه
هذه القصص تحيا الموت
وكلماتي جميعُها
نَذَرْتها للحياة.

2.3. برنار مازو: الكتابة بالسنتيمتر:

تعبّر تجربة برنار مازو الشّعرية عن غناها وفرادتها الّتي تأتّت له من أسلوبه الهائز واللافت في الكتابة الّتي تحتفي في

صوْغ مفردات كوْنِها الشّعري بالمكثَّف، والمقتضب، والموحي، والمحتمل المفتوح على الدلالات حيْث تشرق جملها الشعرية بكثافتها الّتي تضيء بإشراقاتِها العابرة والمتقشّفة فضاء القصيدة، سُرعان ما تضعف وتنطفئ كأنّ الشّاعر عثر على الكلمة الأخيرة المطلقة الّتي توحي بالشّاسع وما فوق الوصف. يكتب برنار دائمًا القصيدة نفْسها على نحْوٍ تامّ، دقيق وموجز؛ وفي كتابتِه تلك يبحث الطّرف الأقصى من الصّمت، وتخوم المكان القصيّ منذورًا للفراغ والخطر الّذي يتودّد إليه قبل أنْ يقتحمه تاليًا. ما نعنيه أنّه يكتب الشّعر المرصوص، والمختزل والأبيض بقليلٍ من الكلمات وحبرها. يكتب بالسنتيمتر المربّع. ولهذا نفهم ما يقول عنه آلان بوسكيه بأنّه "المُوجِز في الكلِم، الّذي يبلغ الكثافة المضيئة الّتي يحسده عليها شعراء ذائعو الصّيت"، وعندما يحيّيه باتريس دلبورغ باعتباره يمثّل "الشّعر المؤثّر في أساسه الزّائل، والّذي يترنّح في نشوة الصّمت". وتُفْصح مجاميعه الشعرية عن هذا النزوع الذي لا يكلّ، ونعثر في كتابته الشّعرية على آثارٍ مُتصادية وشفيفة من نصوص الرومانسيّة الألمانية وبودلير وروني شار بسبب من هذه النّزعة، والقدرة على الوفاء بأكثر الأشياء هشاشة داخل غنائيّته الخاصّة ذات الشّفافيّة والتكثيف النقيّ المتحرّر من رطانات الكلام، وممّا سار إليه السورياليّون. ينظر إلى الشعر كـ "ثورة وخلاص في مواجهة العمل التدميري الذي تضطلع به تكنولوجيا الاتصال الحديث"، وتقوم وظيفة هذا الشّعر لديْه على "التّعبير عن معضلة الوجود الإنساني؛ عن انبهار الإنسان، وقلقه في العالم؛ عن هذا الوجود الهش، والعابر؛ والذي يملك الشعراء الكلمات للإفصاح عنه". إنّه، في نهاية المطاف، شاعرٌ يخصُّنا تحديدًا، لا يتورّع عن أن يرجّ عصْبنا الدّاخليّ، ويعلّمنا أنّ الشّعر لـمّا يكتب بالحواسّ، وبالصّمت المتيقّظ والحيّ، وبالشّفافيّة اللافتة، وبالتكثيف الضوئيّ، وبالفراغ المحدق، وبالموهبة من غير تكلُّف، وباليأس الّذي ينظّف من الأمل

الساذج فإنّه يؤذينا، ويجعلنا، مع ذلك أو بسببه، في محبّة الآخر والطّبيعة .

السّيْف والمزْمـار

إلى محمود درويش

*

عَبَر من الجهة الأُخرى لِلْجِدار
مِنْ غيْرِ أنْ ينتبِه لهُ فِعْلًا
هُنا كلّ شيْءٍ رماديٌّ
تحت سَماءٍ واطِئة
هُنا وَسَط هذا الحَقْل من الخَراب
حيثُ مزْمارُ الأَسْلاف لا يعْزف
ولا الرّيحُ الخَرْساء تخْترقُ أشْجار
الزّيتون
يخْتصِرِ الأَمَل إلى الدّم

هُنا الأطْفالُ يقْبَعون
تحت الأَنْقاض
هُنا في غزّة
لا أحَد يتَملْملُ
لا أحَد يَتنفّس
مِن الصّحْراء ريحٌ جافّة
وللْموْت هذه الرّائِحة الثّقيلة .

كما لوْ أنّنا لنْ نَموت أبدا...

*

على هذه الأرْض المنْذُورة لِلْفاجِعة
نتماسك، نُقاوم
ونَثْبُت
في وجْه الرّياح والمُدّ والجَزْر
مُتحدّين شمْس الأَسْلحة
وسُطوعَها الْقاتِل.

لأنّه يجِبُ أنْ نَستمِرّ، أنْ نَستمِرّ بِلا حدّ
في شَظَف الأيّام
كما لوْ أنّنا لنْ نَموت أبدا ...

في هذه الْقَصيدة لسْتُ أنا منْ يَتكلّم
إليكُمْ
ولا صوْتي الذي تسْمعُونَه في تِلْك
الْقَصيدة
لكِنّهُ مَنْ يَعْبُرني ويَرْعـاني :
الظِلّ الْيائِس لِلْجَمال
ذلِك الأمَل اللانِهائيّ في قلْب النّاس
لأنّ بِأيْدينا الّتي ترْتَجِف
بصيصًا مِن الأمَل
هُو مِصْباحٌ يسْهَرُ واهِنًا
في جُنْح اللّيْل الضّاري ...

غيْر المُؤمَّل

*

أنْت غيْر المؤمَّل
تشْغل المكان
المكانَ كلَّه
في حَياتي المُسْتعادة من جديد

ولَوْ أنّي أغنّي اليوْمَ
فإنّ بالعالَمِ جَمالًا مُمزَّقًا
ذاكَ الّذي يتزوّجُ حرْفًا بحرْف
ختْمَ وجْهي
المُرصَّع على لحْمي .

لكنّ وجْهَك
البساطةَ الموجِعةَ
لوجْهِك
عذوبتَه المحْفوظة
أنّى لي بوصْف هذه المُعجِزة؟
لكنّ وجْهَك بيْن يديّ
وهُما ترْتجِفان
ثُمّ بِهذه اللّمْسة البسيطة
تَنْبعِث حُمَيًّا العالم كلُّها
ووَجْهُك كَما النّوْرس على البحر
كيْف لَنا أنْ نصِفَ ذلك؟
**

3.3. أندري فيلتر: الإنسان من علوٍ مرتفع:

أندري فيلتر هو شاعر بقدر ما رحّالة، صديق للفضاءات النائية والرّحبة التي تعبق بسحر التّاريخ والأسطورة من طريقٍ بلا نهايةٍ . من المغرب إلى الهند، عبر مصر وسوريا وأفغانستان وكشمير والنيبال والتيبت. كثبان الصّحراء إلى جانب الأديرة والمعابد والقمم الشّامخة والوديان المسكونة بحجيج الرّهبة. كأنّما السّفر حلم، والحياة الحقيقيّة جُعِلت للسّفر. هُنا، وقف الشّاعر على وحدة الثقافة والإيمان رغم اختلاف الشعوب، التي جعلت من الموسيقى والغناء والشّعر وسيلةً لتعْبيره، وحقْلًا لصدى روحه الفارهة، مُخْلصًا لدرْس حياة أكبر متصوّفة الإسلام الروحاني والحيّ. إنّ هذا البحث الخشوع في أسرار الذّات، وطبائع الأشياء وأجروميّات المكان فتح قصيدة الشّاعر على فعْل مغامرتها حيْثُ يتقاطع الشعر، الموسيقى، الرحلة والسيرة، واليوميات.

بذَل الشاعر كُلّ عمله الشّعْري للنّفْس، والتمرد، والحبّ المتوحّش عدا ابْتِهاجه الذهْني والبدنيّ، رابِطًا إيّاه، إجمالًا وأساسًا، بـ"الصّوت العالي" الّذي يستثمر الموسيقى بقدرما يكتشف "شفويّة جديدة تمنح الأذن قدرة على التقاط ذبذبات القصيدة وإيقاعها الهائل الذي يُراعى أثْناء كتابتها فيما يُشْبه نداءً خفيًّا يعْكس أحواله، وترحّله الذي تمزّقه الحياة، الرغبة والموت. يحمل صوْته آتى

يرحل. يجعل من الإصغاء إلى القصيدة طقسًا له طعْم الصّعق وهو يُلْقي، واقفًا يصْدحُ بإنْشاديّته الغنائية، قصائد تحتفي بالحبّ والرّغْبة والموت والطبيعة، وينبر لازمتها الصّاعدة / المتمزّقة عبر عزف الموسيقى المحايث. وهكذا فإنّ الشّعر، بالنّسْبة إلى فيلتر، هو تذكارٌ غامض ونداءٌ إلى السّفر في آن. ما يُميّزه هو دخولُه في حوارٍ مع الفضاء الدّاخليّ. هكذا نكتشفُ في الشّاعر إنْسانًا "من علوّ مرتفع"، ماشيًا، محبًّا وصديقًا. هو في إصْغاء دائم. يترك نفْسه في المهبّ تخترقها، كما الصّدى، جميع إمكانات الشّعر، مثلما يضيء ذلك النّاقد جيرار نواري في كتابِ أفرده لتجربة الشّاعر أندري فلتير.

كان غائبًا

ليْس لي، الْبتّة، طعْمُ المقابر
ولا العِظام الشّهيرة لبيت لاشيز
لمونتمارتر أو مونتبارناس
مطْمورةً تحْت الأرْض أو في شواهِد الْقبور
دائمًا ما آثرْتُ الرُّفاتات المُلْقى بِها في الرّيح
لكنْ في باريس الشّريدَة أُحبّ كمْ حُضورًا يحْيا عَلى الجُدْران:
بوسي في المُنْتصف من مُنْحدَرٍ على شارِع سانتان
وجان- بابتيست بوكْلان غافِلٌ عن شارع موليير الّذي نشأ بِه تقْريبًا
كما أروح عنْ رصِيف فولتير الّذي لفَظ أنْفاسَه عليْه...
غيْر أنَّ واحِدةً، بيْن كلّ لوْحات الطّريق، تسْحرُني
تُزيّن الْوَاجِهةَ الحزينةَ لشارِع ريشيليو
هُنا كان ستاندال يكتبُ المُنتزهات في روما.

تيه

الحَياةُ الحَقيقيّة تُسافِر
والسّفَر
حُلم.
عَلى خطْوات كَمْ تاجِرٍ،
وكَمْ مُرْسَلٍ،
وكَمْ سَيّدٍ للْحَرب؟
أيْن نَحْن؟
نتزحْلقُ عَلى غَضَارِ غانْسُو
مِنْ أعْلَى التّلال المُنْقوشة
كأنّها طواطم منْ حبّات القمح اليانع،
والقمْح الأخْضَر،
ومنْ نباتاتِ البرْسيم، والسّلْجم والكتّان

الأزرق؛
مِنْ هُنا عبرَ سيغالين
بنِعالِه من قشّ
وفعْلِ مُغامرتِه
أيْن نحْنُ؟
تَحْتِ خطّ الْقُوى المُنْهارة
في سيّارة جيب تنْبعِثُ منْها الأصوات
وتترنّح بالدّاخِل
في إيقاع عالَمٍ آخَر
عَالَمَ الْهِياج الإلكتروني
الّذي يعزفُ السوينغ أيضًا
عَلى قَراراتِ قلْبِه
أيْن نَحْن؟
نحْن الّذين نُوجد هُنا
دُون أنْ نكون كذلك؟

تَطْواف الْعَالَم

مِنْ خِلالِ سِحْر أسْمائِنا وَحْده
كَمْ مِن المُدُن الضّائِعة وغيْرها
مِنْ عَدَنٍ إلى زَنْجِبار
تُغنّي في غيْر ذَاكِرةٍ لَنا.
يَا لَهَذا الضّجيج مِن المَجْهول
في مفترق طُرق الأرْض
في سَمَرْقَنْد كَما في شَنْغاي
حتّى قبْل أنْ تُوجد
اللازِمة الّتي شقّت الطّريق
تتكلّمُ إلى الْقَلْب، وإلى الأَحلام
بِتُومْبوكتو، وبِيناريسْ، والأقْصُر
وأنْطَاكية:

بِالأُذُنِ أَيْضًا
يجبُ تَطْواف الْعَالَمَ.

**

4.3. ماري كلير بانكار: تدوين قوّة الحضور:

تطبع ماري كلير بانكار [1932] بتجربتها في الكتابة راهن الشعر الفرنسي، في انحيازها إلى قصيدة متيقّظة تنتبه للتفاصيل العميقة للإنسان ولقلقه وفقره الداخليّيْن في عالم يتفكّك باستمرار، كما تقوم على تدوين قوة حضور الأشياء داخل كثافة الكلام الّذي يُنْتَقى على نحو خاصّ. إلى جانب دراساتها في أدب فرنسا الحديث والمعاصر، وسرودها التّخييلية، أصدرت بانكار ما ينيف عن عشرين مجموعة شعريّة منذ عام 1967م.

تُدمِّر الكلماتُ نَفْسَها
داخِلَ الْحُموضة الّتي تفوحُ من المكْتبات

أحدُهُمْ يرفَعُ نظره إلى الْغُيوم الّتي تنكسرُ
سريعًا.
مع ذلك،
ما يبدو أكثرَ انْكسارًا
هي السّماء، تِلْك الّتي تشُقّها الِانْهِيارات
واللُّحومُ الّتي تطْفَح بالبَوْل
والمُذابحُ والِاعْتِداءات.
لَنْ تَحْمضَ، هي الأُخْرى
تنِزُّ في الدّم مُدنْدنةً أوبِرا مَوْتٍ جَارف.
أيُّهذا الكلام، هلْ ولّيْت الأدْبار
على أجْنحةٍ من هذا الذُّباب الأزرق؟
حَسْبُك أنْ تظلّ
هُنا نسْغًا به تستمرُّ الحياة
بِساقٍ يُعْتقَد أنّها موهوبةٌ لكلّ الأوقات.
في إناءٍ منْ فوق الشُّرْفة،
يتناغَمُ وأملٍ صغيرٍ جدًّا
عبثُنا النّفيس.
حبّنا الّذي لا يتلاشى لاثنيْن أو لآخرين
كيْفَ تبدو أنْتَ يا وجْهي،
في مَجْرى دمي ومسامّ لحمي؟
أتَرْجُمانًا لوُجوه الآخَرين
ما تَعْنيهِ
بالنّسبة لجسدي المُعْتم؟
أوْ رُبّما مُرْتَجِفًا
تَحْمِل سِواك من الوجوه إنْ تَوارتْ،
فَلا يَستطيعُ أحَدٌ مِثْلُك
أنْ يأتي بها يوْمًا
صُحْبَة الْعُيون والْكَلمات
الّتي تُوحي بها في العبور،
وَإنْ بتعاسة.
بَيْنَها السّرُّ مَحْجوبًا
طَمَرَتْه الخَلِيّات.
هل أنا أُفكّر في السّرْمدي
عندما نَلْتصِقُ بعضنا ببعضٍ عُراة؟
كلّا، إنّي أستعيدُ عُشْبًا
أو قُلْ: سعادةً لحيوان عظيمِ الجُثّة
(الفيل، رُبّما)
بمقْدار ما يتّسِعُ المْاء
لكن ذلك لا يتمّ في الكلمات، إنّما في
جسدي كلّه
بسخاء.
وأحيانًا، تراها تنامُ عاريةً، تنام
كينونةُ هوايَ وهي تُفْسِح مكانًا،
بلا كلماتٍ دائمًا،

لِلْقَلق الّذي ينتظر
الهروبَ
القُنْبلةَ
الجلّادَ

داخل هذا العالم الّذي تنْدرُ فيه أعظم الأسرّة هناءً.

**

5.3. دومينيك كانيار: في مديح الآخر:

دومينيك كانيار (1950)، في شعره نكتشف كتابة أكثر حساسيّة، وشخصيّة بالفعل. كما نتعرّف على شكلها الخاصّ، وعالمها، والتزامها الكامل في الشّعر الّذي لا يتنازل، ولا يُقيم فصلًا بين العمل والكائن المتشابكيْن في الواقع. له "خطوات المطر" 2005 و"البقرة في غرفتي" 2008، عدا أنطولوجيات تضمّ أشعارًا موجّهة للأطفال والمراهقين والبالغين. كما أنّه أنتج، منذ سنوات خلت، عددًا من البرامج خصّ بها كُتّابًا وشعراء وفنّانين. ويُحيي منذ 1995، على فترات متقطّعة، حلقات شعريّة في إطار ورشاتٍ وقراءات ومشاريع بعيدة المدى، داخل فضاءات مختلفة من المكتبة والمستشفى والمدرسة إلى المراكز الثقافية، تحاول أن تكشف لجمهورها أسباب الحياة والأمل من خلال الشّعر وكلماته.

أنت ذلك الآخَر

أنت ذلك الآخَر الّذي يَجْزَع
كان مُفْرِطًا في خِفّتِه
ثُمّ ثَقيلًا للغاية صار.

أنْت ذلك الآخَر الّذي يتردَّد
لِلْقَفْز
على شجرةِ أحلامه.

ذلك الآخَر سَوْف تَصيرُهُ،
أجْدَب من الشّجرة بِلا أوراق،
ذلك الآخَرُ المُتجرّد من كلّ شيْء.
أنْت
وَلأنّك أنْت،
أنْت ذلك الآخَر
وُلِدْتُما معًا،
هَلْ تتذكّر؟

أنْت ذلك الآخَرُ الْوَليد
ذلك الأَعْمى الّذي تَنْظُرُ إلَيْه،
أنْت ذلك الآخَر،

فَاحْفَظِ الجَميل
لِتَحْيا.

لقاء مع روني شار

نَزَل الثّلْج ذلك اليوم بِشارع "شاناليل"
عندما الْتَقاني رُوني شارْ للمرّة الأولى.
"شاناليل"، تَصْلُح أنْ تكون عنوانًا
لديوانٍ شعريّ أو رواية .
"أهْلًا دومينيك"
كان لصوْتِه المُعرَّش في السماء،
شبيهًا بنداءٍ على اللّيْلة الموعودة،
وقْعٌ في نفسي.
أظهرْتُ له حبري الصّيني
الّذي تفرّس فيه باهتمام زائد، وقال:
تُريد نبيذًا؟
بلى!.
ستدخُلُ فراشة إلى المطبخ
وتحطُّ على منْكبِه.

أَخُونا البعيد

يَوْمًا،
سوْفَ ننْتبِهُ
إلى أخينا البعيد
لَنْ يَكون أحدُنا مُشظّى،
والآخَرُ سَبَبَنا الوحيدَ للوجود.

هذه اللّيْلَةَ،
سَوْف نَمْشي طَويلًا حتّى الفَجْر،
حافِظِ الجَميل الّذي اخْتَرَق
كُلَّ هَذِه الحَدائِق المُهْمَلة
والْوَاصِلِ بيْنَ شِفاهِنا
لِأَجْل أنْ نُقبِّلَ السّماء الّتي تَسْكُنُنا.
اطْرَحْ عيْنَيْك في ليْلَتي.
أَخُوكَ هُوَ الْآخَرُ، لكنّهُ ليْسَ الغَريب.

لَمّا تُنْفِق الوَقْتَ
لِتَصْعَد ثانِيَةً جَميعَ صَفْحات الغِياب،
حيْثُ لَنْ تَهْتَدي
إِلَى مَنْ يَدلُّك إنْ كُنْتَ مَيّتًا
أَوْ كُنْتَ حَيًّا
- سَيَتَراءى الحُضُورُ غيْرُ المرئيّ لَك:
الوجْهُ الْآخَر لِحَقيقَةٍ، هَشّةٍ،
تَصْحَبُ يَدَيْك اللّتيْن مِنْ قَوْسِ قُزَح.

تَرانا الْأَرْض، كَمِثْل نِداء
على الْبَعيد، على الصّمْت والمودّة.

لا خَبَرَ لي عن البعيد.
لأجْلِ أنْ نَشْرَع في الكتابة يَجِبُ أنْ نُؤَلِّف
مُوسيقى صُغْرى هِيَ فينا،
أنْ نتخلّى عن كُلِّ ما أُنْجِز.
ثَمّة وَقْتٌ لِلْإِحْساسات،

الفراديس الاصْطِناعيّة
وَوَقْتٌ للتّجَلّيات.
أَكْتُبُ لِكَيْ أَتصيّد
النّظْرَةَ الضّائِعةَ في عُمْق الغابة
لِقِلّة الإغْراء.
بِدَافِع رَغْبة النّشْر،
لا نُغْري الصّفْحة
أَنْ تَيْنَع بِبُطْء.

القَصيدَةُ المَنْشورة بِوَجْه السُّرعة مَنْذورةٌ
للخيبة.
إذا كُنْت تَكْتُب القصيدة،
ارْمِ بِكُلّ مَراياك عبر النّافذة.

لا حاجةَ بالظّاهر
للظّفَر بِصَفّةِ الآخر
حيْثُ تَصير النّظراتُ شفّافةً،
مُحَمَّلة بِدَليل،
لأجْل أنْ تُغْدق
وأنْ تفْلت مِنْ كلّ أشْكال العجلة
الّتي تمْنعُ عن الإنْسان
أنْ يُبَلْوِرَ نظْرَتَه.

الآخَرُ، ذلك الأخُ البعيد،
المُحْتقَرُ، المنْسيّ منْ زَمَنٍ بعيد
وحدهُ الّذي يُوجَد، الّذي يسْمَعُنا ويعتَني
بِنا،
فيما نَحْن نَنام.

أيُّ سِفْرٍ مَكْتوبٍ
هو قنّينة مَقْذُوفٌ بِها في الأرضين،
مَنْ تُرى سَيَأْتي لِيَنْتَشِلَها؟

عبد اللطيف الوراري

حوار مع الروائي البرتغالي
جوزيه ساراماجو

أجرت الحوار
كاترين فاز
ترجمة
محمد هاشم عبد السلام

جرت هذه المقابلة في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث كان ساراماجو يقوم بإلقاء محاضرات هناك في إحدى الجامعات، وكان الحوار قد نشرت في مجلة "بومب" الفنية المتخصصة.

كاترين فاز: قلت مرة بعد الفوز بنوبل: إن كل رحلاتك وظهوراتك جعلت منك كما لو كنت "ملكة جمال أمريكا". هل هذا حقيقي حتى الآن؟

ساراماجو: لا، لا، أنا لن أكون ملكة جمال أمريكا أبدًا. قلت: كما لو كنت ملكة جمال الكون؛ لأن أمريكا ليست بعد هي الكون!

كاترين فاز: أود التحدث عن عاطفتك للكتابة عن الذين هم في الغالب غير مرئيين أو مجهولين. قلت: إنه عندما تجري مناقشة حتى مايكل أنجلو وكنيسة "سستين" فإن اسم المساعد كان يتم إغفاله. وفي "بلتزار وبليموندا"، عندما تحدثت عن البناء الضخم لدير "مافرا"، جذبت انتباه القراء إلى الصاغة (صُنَّاع الفضة)، الطرَّازين، صُنَّاع الساعات، النجارين. فكرت فيهم كأناس تُركت دماؤهم مختفية في الحجارة.

ساراماجو: هدفي عدم التخلي عن الناس الذين جاءوا إلى هذا العالم في الظلام. من الواضح أننا لا يمكننا أن نعطي حديثًا عن كل واحد، لكن ثقافتنا تطالبنا بالتحدث فقط عن الأشياء ذات الأهمية الواضحة، أو عن هؤلاء الذين يتركون وراءهم أعمالًا فنية مكتملة. لكن غالبًا – ويمكن أن أقول دائمًا – سواء كان هذا المشهور رسامًا، كاتبًا، نحاتًا أو موسيقارًا، هناك دائمًا الآخرون الذين

يتركون آثارهم ضمن أي عمل يتم تقديمه. أنتِ ذكرتِ مايكل أنجلو، كان يجب أن تذكري المبتدئ الذي كان يحمل وينقل علب الألوان أو ينتج المناظر الطبيعية في المرسم. ثم كان الأستاذ، يأتي ليقوم بالرسم والتنميق ووضع اللمسات والتعديلات النهائية على عمل مساعده، ثم يوقع اسمه.

كاترين فاز: لقد أكدت على واجب محدد تجاه هؤلاء الناس وأسمائهم. بالنسبة لي، الصورة التوضيحية الأكثر إدهاشًا وقوة هي في "بلتزار وبليموندا"، عندما ينقل الرجال الحجر الضخم اللازم لعمل باب الدير. استمر الحدث لصفحات كثيرة، مجبرًا إيانا على التواجد هناك مع الرجال أثناء كفاحهم لجعل الحجر يمر بين ألواح الأشجار وحول الأركان أو الزوايا. تقتل بعض الثيران بسببه، وساقا "فرانشيسكو ماركيز" قُطِعَتا. حدث ذلك بينما هو يفكر كم يريد العودة إلى بيته ليمارس الحب مع زوجته. كنا مطالبين أو ملزمين برؤية حياته ودمه ورغبته العاطفية والجنسية واضطراره إلى التضحية، بكل معنى الكلمة، من أجل الأمر المتغطرس للملك "دوم جوا الخامس" بإنشاء هذا الباب.

ساراماجو: نعم، نعم، "فرانشيسكو ماركيز"، شخصية خيالية، لم توجد أبدًا في الواقع، لكنني قصدت من خلاله البرهنة على أن الموت الكامل هو غياب ذكرى الناس للميت. معظم الناس لن يبقى من بعدهم أي سجل إلا ما هو بيروقراطي (أي: اسم المتوفى). ماذا تسمونه هنا؟ "الإحصاء الحيوي" (للمواليد والوفيات)، ولا شيء سواه. في "بلتزار وبليموندا"، عندما أقدم فرانشيسكو ماركيز، أو أحصر تلك الأسماء العشرين، أو نحو ذلك بالحروف - أ، ب، ت، إلى آخره - أردت لهذه الشخصيات الخيالية أن تمثل كل هؤلاء الناس الذين لا يتم ذكرهم أبدًا. هدفي أن أمحو عنهم كونهم أناسًا مجهولين. سجلتهم على الورق لأن هذه الشخصيات هي أفضل وسائلي لنقل هذا المفهوم؛ أنا أوثّق أو أكتب الكتب. فرانشيسكو، وبقيتهم موجودون هناك لبعث الضوء، لتبديد الظل الجاثم الذي يغطي الغالبية العظمى من البشرية.

كاترين فاز: من أين تنبعث رغبتك في فعل هذا؟

ساراماجو: لو أنني كنت قد ولدت لعائلة غنية، وكانت لي حياة سهلة، ربما لم

يكن هذا الأمر يمثل قضية مهمة بالنسبة لي. لكن نظرًا لأنني جئت من عائلة فقيرة، عائلة من الطبقة العاملة، فأنا أعتبر هذا النوع من العدالة ضروريًا.

كاترين فاز: أذكر حديثك بالأمس، عندما ذكرت أن أخاك الذي مات في سن الرابعة. أطلقت عليه اسم "المؤلف المشارك" لروايتك "كل الأسماء". هل يمكنك توضيح هذا قليلًا؟

ساراماجو: لا أستطيع على وجه الدقة أن أحدد أية مرحلة من الإبداعية كنت عليها، لكنني قررت كتابة سيرة ذاتية – سيرة ذاتية على غير العادة لتغطي فقط الأربعة عشر عامًا الأولى من حياتي. لكن تناول طفولتي كان يبدو أمرًا صعبًا؛ لأنه كان عليَّ إدخال أو تضمين أخي الذي كان يكبرني بعامين، ومات عندما كنت فقط في الثانية من عمري. لم أكن أعرف تاريخ وفاته على وجه التحديد. كانت لديَّ بعض المعلومات عن موته بالتهاب رئوي (اختناق شُعبي) في عام 1924، بعد أربعة أو خمسة أشهر من انتقال والديَّ إلى لشبونة، وشرعت في تجميع الحقائق. طلبت شهادة ميلاده من بلدتنا الأصلية (أزينهاجا، في مقاطعة ريباتيجو الوسطى، في البرتغال)، بيد أن ما تلقيته خالف كل شيء عرفته: أظهرت الشهادة أن أخي لا يزال حيًّا. لم يكن مدونًا بالشهادة تاريخ وفاة. عندئذ طلبت شهادة وفاة من المستشفى الذي أخبرني أبي وأمي أنه مات فيه، وجاءتني الإجابة أنه لم يكن هناك أبدًا. ليس هناك من أثر موجود، لكنهم أرسلوا لي بالفعل عدة أوراق توضح أنني أنا كنت مريضًا بها لمدة أربعة أيام! وعليه كان عندي الرسوم البيانية لحرارتي. إذا كان الأمر مهمًّا لمن سيكتب سيرتي، فإنه سيكون بإمكانه أن يقول: إنه في يوم كذا من الأيام، أصيب خوزيه ساراماجو بالحمى وكانت حرارته 38.5 . على الأقل لم يقل المستشفى قط: إنني مت هناك. بعدما بحثت في سجلات ثمانية مقابر في لشبونة وفي محفوظات أرشيف مجلس مدينة لشبونة، أرجعت الحقيقة إلى نصابها: تاريخ الوفاة (22 ديسمبر، 1924) وتاريخ الدفن (بعد يومين من تاريخ الوفاة في مقابر بنفيكا). وفي الحقيقة أخي مات بالفعل في هذا المستشفى، لكن السجلات الأصلية المركزية كانت الفراغات فيها غير مدون بها أي شيء. ولِدَ أخي في عام 1920، واليوم كان سيصبح في الثمانين من عمره. إذا أنا

بقيت التزم الصمت، أي: أخفقت في إعلام "إدارة الإحصاءات الحيوية" عن خطئهم، إذن بعد مائتي سنة من الآن، سيقول أحد الموظفين المدققين الأمناء: "في مكان ما بالخارج رجل عجوز يدعى فرانشيسكو يبلغ من العمر 240 عامًا! لا شك أننا أمام معجزة!".

إذا ما طلبت، غدًا، نسخة أخرى من شهادة ميلاد أخي، فستصدر من دون تاريخ وفاة. أعتقد أنني سأتركه لحاله (كما هو) - حيًا.

كاترين فاز: لذا كان أخوك موجودًا في كل الأسماء الشخصية الرئيسية؟ جوزيه، ساعي المكتب، صار مهووسًا بتتبع حياة امرأة مجهولة يقع سجلها مصادفة بين يديه.

ساراماجو: لم أسجل قصة أخي في كتابي، لكن لها صلة بما ذكرته، عن أسماء الناس والجو العام للسجل المركزي ومكان الموتى بين الأحياء. لهذا السبب اعتبرته مؤلفًا مشاركًا.

كاترين فاز: يصبح جوزيه في النهاية مستغرقًا في البحث عن سبب انتحار هذه المرأة المجهولة. لقد بدأ قضاء الليل في المدرسة التي كانت هي تلميذة فيها، والتي قامت فيها بتدريس الرياضيات فيما بعد؛ تحدث مع أبويها، مع جيرانها، ذهب إلى محل سكنها السابق - لكن لم يكن في مقدور أحد مساعدته في الوصول إلى حقيقة لغزها. بطريقة مماثلة، عندما يزور الشاعر الراحل "فرناندو بيسوا" صنوه الراحل "ريكاردو ريس"، الذي قدمته كشخصية حية في روايتك "عام وفاة ريكاردو ريس"، يقول له: إنه لا يأمل حقيقة في معرفة أي شيء عن "ليديا" و"مارسيندا". يُعلق بيسوا: "... الحاجز الذي يفصل الأحياء بعضهم عن بعض لا يقل عتامة عن الحاجز الذي يفصل الأحياء عن الموتى".

ساراماجو: "الموتى الحقيقيون" لن يموتوا أبدًا مادمنا مستمرين في التفكير فيهم. ربما ينحصر الأمر في هذا: ما الذي نخشاه على الموتى الأموات ما دام ما نستمده منهم هو نفس ما نستمده من الأحياء؟ لدينا ذاكرة متصلة بهم، لدينا أعمالهم، كل شيء خلَّفوه وراءهم.

لو أننا توقفنا عن القلق بشأن حقيقة أن الموتى أموات، يمكننا أن نهزم العديد من الهواجس التي نبنيها لتفصل بين الموتى والأحياء، ويمكننا مواصلة الحياة عن طريق الذاكرة. هناك ذاكرة الماضي -

بمعنى كل ما ومن كان موجودًا، وهناك ذاكرة المستقبل – الأشياء التي فعلها أو لم يفعلها الناس تلك التي ستنتهي مُخلِّفة أثرًا في المستقبل. ومهما كان وصفك للأمر، فالمؤكد هو أن لدينا علاقة مستمرة بالأحداث الماضية بالناس، تفوق تقسيمات الحياة والموت وتلغي الحواجز التي بينهما.

نحن مشغولون في عصرنا هذا عن تذكر الماضي، ونزعم أن الذاكرة لم تعد لها أهمية. الأجيال الجديدة لم تعد مهتمة بما حدث لآبائهم أو أجدادهم: ما يهم فقط هو أمور اليوم وربما الغد – هذا مرض، ومرض قاتل. الناس الذين ينبتون عن ذكرياتهم الخاصة يصبحون مثل جنس "الزومبي" والمثير للسخرية أننا طورنا هذا الوعي – أو النقص في هذا الوعي – طبقًا لبلداننا، لمواقفنا، ولغاتنا – أي: كل الأشياء التي يمكن أن تتواجد عن طريق الذاكرة! ليس للنبات ذاكرة؛ ينبغي أن نتوقع الأفضل من الكائنات الحساسة الراقية.

كاترين فاز: فيما يتعلق بالذاكرة وذكر الأسماء، أتساءل: إن كنت قد رأيت النصب التذكاري لفيتنام في واشنطن دسي سي. هناك ندبة تمثل أثرًا في الأرض، و ...

ساراماجو: هذا مجرد كلام! كلام محض. يمكن أن تملأ الأرض بالآثار المثيرة للذكريات، وللوهلات الأولى التي يراها الناس يحدث فعلًا تداع للخواطر؛ يشاهدونها فيتولد شعورٌ بسببها. لكن بمرور الوقت، تمر أعيننا مرور الكرام بلا اكتراث على هذه الأشياء. ما يبقى هو القيمة الجمالية للقطعة الفنية، لكن لم يكن الغرض هو جعل الناس تفكر في أن هذا شيء جميل وعمل فني كمخزن للذكريات؛ المغزى هو مواصلة التأمل، فيما هو جوهري. المكان الحقيقي الجدير بحفظ الذكريات هو عقول الناس.

لا أحب أن أكون هجوميًّا، لكن -حقيقة- إن لدى الولايات المتحدة الأمريكية موهبة خاصة في تعزيز وتغذية الذكريات التاريخية التي تنتهي إلى أن تصبح سطحية تمامًا، بدلًا من تطوير وتنمية ضمير مخلص ملتزم. ربما أكون مخطئًا، لكن الأنصاب التذكارية تميل إلى أن تكون في مناطق رمزية، لا تمثل جزءًا من إقامة ومعيشة الناس بالفعل، لذا أصبح من السهل علينا تنحية أية معاني

عميقة جانبًا عن أن تتصل بحياتنا اليومية، عن أن تواصل التأثير علينا في الأماكن التي نشغلها أو نقيم فيها. أنا أيضًا متوجس مرتاب بعض الشيء بشأن الأعلام والموسيقا العسكرية؛ إنها مصممة من أجل تعبئة وحشد الشعوب. العلم الأول، في مصر القديمة الفرعونية - الذي نعتبره باكورة أعلام العالم كله - كان رحم بقرة معلقًا مرفوعًا فوق عصًا منتصبة. واجب علينا أن نطلق صرخة انفعال ونشهر أسلحتنا ضد العدو - بسبب هذا العلم. في رأيي، إذا نظر الناس إلى الأعلام من هذا المنظور، فإن كثيرًا من الإجلال والتوقير والخطابة الحماسية سوف يتلاشى تدريجيًا.

كاترين فاز: يمكننا أن نتفق أن العالم يتداعى إلى أجزاء صغيرة، لكن أيضًا تسحقه انقسامات كبيرة؟ هذه هي النتيجة التي استنتجتها من أوصافك، أن كل شيء يمكن أن ينحل عن مرابطه بدون سابق إنذار - شبه الجزيرة الأيبيرية بأكملها في رواياتك "الطوف الحجري"، والعصابة المتشردة في "العمى" وفي "الإنجيل يرويه المسيح". أما في "عام وفاة ريكاردو ريس"، فنجد الشخصية التي تحمل الرواية اسمها تبحث عن الحب، "مارسيندا"، الذي كان المحتمل أن يكون في مزار فاتيما؛ وذلك بسبب ذراعها الأيسر المشلول، لكن بدلًا من الذهاب إلى هناك، يتجول وحيدًا وسط حشد بشري يلتمس ويتضرع طالبًا معجزة من الله. ثم إنه محجوب مطوق في جنون لشبونة الفاشية. في كل مشاهد الاضطراب هذه غالبًا ما تصبح خلفية العالم مثل تسليم مدينة "الجورنيكا" إلى العدو.

ساراماجو: في الأدب، الرواية هي بوضوح تتحدث عن أفراد، لكن لعمل ذلك بفاعلية أو بنوع من التأثير، من أجل نقل الحالة الإنسانية لفرد أو اثنين أو ثلاثة من الناس، يجب على المؤلف أن يفهم أن كل شيء يتموضع أو يدخل في سياق التاريخ. نحن رعايا "خاضعون وتابعون"، يهيمن التاريخ علينا. لا يمكن للواحد أن ينسى ما هو خلفنا وما يوجد في العالم الآن، هذا العالم يعاني التشظي، والفوضوية، والإفساد، ودوام التحرك نحو المجهول.

عندما نوجد على هذا الكوكب، نحاول إعطاء أو إضفاء معنى على أفعالنا، لكن عندما تختفي الشمس في

النهايـة، لـن يكـون هنـاك أحـدٌ باقيًـا للتحدث عنها، عن أفولها، أو عن أفعال.

الكوميديا الإلهية والإخوة كرامازوف ستنتهيان. دون كيخوتـه ستنتهي، السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ستنتهي، وأيضًا السابعة والسادسة وكل السيمفونيات، ولذلك سوف نختفي، سوف تصبح البشرية حدثًا تافهًا كان لبرهة في الكون.

كاترين فاز: لكن ألم تدلل أنت أيضًا ضمنيًا على أننا يمكننا نشر خلق الوقار والتعاطف والشفقة؟ أننا يمكننا إصلاح مسار التاريخ إذا أردنا بالرد على ما يمر باعتباره الكلمة الرسمية بالإجابة "لا"؟ ثم نخلق التزامًا لإيجاد إجابة أخرى، وهي "نعم". أليس هناك شيء ما إعتاقي افتدائي أو إبداعي خلاق في هذه المسألة؟

ساراماجو: لا، التعاطف هو ما سينقذنا، إصلاح التاريخ سيساعدنا – لذا؛ لماذا لا نرى الكثير من التعاطف؟ دعني أتحدث عن نفسي بوضوح. يعرف معظم الناس بالفعل أن ما يسمى بالتاريخ الرسمي هو خيال. يكتب المؤرخون عن البرتغال، أو إسبانيا، أو الولايات المتحدة الأمريكية، أو أيًا كان، عن طريق جمع بعض الحقائق والأرقام بعينها عن، وحول، بعض الشخصيات – ولذلك يسقطون كل الباقين. وقرار كتابة كتاب نهائي جامع شامل عن "الماضي" أمر لا يصدق؛ لأنه بوضوح من المستحيل تضمين كل شيء فيه.

ماذا لو أردنا كتابة كتاب يدعى "بيلار دل ريو" (زوجة ساراماجو)؟ أو قصتك أنت وأنا "بالكامل"؟ أو قصة أي شخص آخر؟ ننتقي حقائق معينة بعينها، نحاول أن نكون منطقيين. ثم يأتي شخص ما بمفرده ويزعم أننا كتبنا الحقيقة الكاملة، ويصبح موضوعًا تليفزيونيًا. لا يجب اعتبار أي شيء صحيحًا جدًا لدرجة أننا نصبح غير قادرين على الإجابة بـ "لا" أو "ربما" في تعليقنا على هذا الشيء.

لكن إعطاء مجرد الإجابة الراديكالية "لا" سيعتبر دائمًا أمرًا فوضويًا؛ سيقترح أن كل شيء يجب أن يخضع للتحقيق أولًا. "لا" تخلق ثورة. راموندو في "تاريخ حصار لشبونة" فضولي، متشكك، ويغير تاريخ المدينة بالكامل، إنه يكذب بشأنه، بإدخال كلمة نافية حقيقية واحدة. الواقع أن "لا" غالبًا، وحتمًا، تتحمل أن تصبح نموذجًا

ومعيارًا وقاعدة. وتصبح ضرورية لمحاربة " نعم " اللاحقة بـ "لا" أخرى. هذا ليس دمارًا لأجل عالم الدمار، هو خطاب أو حديث متطور بناء. على سبيل المثال، نحن مدركون أن السلطة يمكن أن تفسد صاحب السلطة، وأن فقدان الأخلاق يمكن أن يعتري الثوري الذي يطيح بالسلطة التي هي في حاجة صارخة لأن تطبق عليها "لا". عالم اليوم، للأسف، هو "نعم" كبيرة، "نعم" أنانية، الـ "نعم" هي كل شيء. هناك أناس قليلون جدًّا في عالم اليوم مستمرين في تقديم ودعم "لا".

كاترين فاز: أي دور، عندئذ، تقوم به الذاكرة في استدعاء التاريخ؟ في رواية "مائة عام من العزلة"، مرض النسيان يجتاح قرية "ماكوندو". هناك شعور قوي خفي لاحقًا يؤجج الحاجة للتذكر من أجل هزيمة حوادث التاريخ المنسية. في هذه الحالة، يعني هذا الإبقاء على الذكرى الحية للمذبحة التي حدثت أثناء احتجاج ضد شركة الفاكهة المتحدة. قد يكون التاريخ غير صحيح وغير دقيق، لكن أليست هناك أشياء واضحة تمامًا توجد كحقائق لا تقبل الجدل، ولا المراوغة ؟

ساراماجو: حسنًا، بالطبع، نعم، لكن الحقيقة لم تسجل هناك، التاريخ المحلي الرسمي أسقط أو أغفل الحادث، تلك هي القضية؛ تُرك الحادث لذكريات الناس، ليقولوا: لا، لدعم الحقيقة.

لا يمكن أن تكون هناك كتابة بدون ذاكرة. دائمًا ما يتغذى الكتاب بما يتذكرونه – في الحقيقة، الجميع هكذا. الذاكرة هي لغتنا الفعلية الحقيقية العميقة. إنها مخزن ثرواتنا، منجم الذهب، أو منجم الماس، ونحتاج إلى أن نبقيه نشطًا ومفتوحًا، للاحتفاظ فيه بأحداث وتجارب الطفولة المهمة التي ستتحكم بطريقة ما في حياتنا وشخصيتنا كبالغين. ما الذي سيحدث للشخص الذي نسي تلك التجارب؟ إن لم يكن لدينا ذاكرة، فنحن لا أحد، ولا شيء يمكن لنا عمله.

كاترين فاز: قلت ذات مرة: "ربما هي اللغة التي تختار الكتّاب الذين تحتاجهم، مستخدمة إياهم، لذلك ربما كل واحد يتولى أن يعبر عن جزء صغير مما هي عليه (من حقيقتها)".

ساراماجو: لا، أنا لم أقل ذلك أبدًا!

كاترين فاز: موافقة، موافقة، سامحني. الراوي في "عام وفاة ريكاردو ريس" قال هذا. هل تتفق أنت نفسك مع هذا؟ هل اختارتك اللغة البرتغالية؟ أي جزء منها قمت بالتعبير عنه؟

ساراماجو: هذا وضع مشترك خاص بالكتاب – أنا لست متأكدًا من أنني أستطيع فهم هذه الكلمات – نحن نكتب أشياء، ثم نُقيِّمها فيما بعد، سواء من حيث الجودة أو السوء، أي: أننا نعيد التفكير. ربما يجب علينا الاحتفاظ بهذا كاستعارة بلاغية بدلًا من الإيمان التام به: احتاجت اللغة "لويس دي كاموس، وكاميلو كاستيلو برانكو، وفرناندو بيسوا"، ولأنها مضت تبحث عنهم، فقد وجدتهم. أو ربما يمكننا أن نقول: إننا ربما لا نرى لغة تكوِّن الكاتب أثناء لحظة بعينها من لحظات الكتابة، أثناء معايشة الكتابة، لكن عندما نلاحظ تاريخ الأدب، يُمكِّنُنا منظورنا من ملاحظة اللغة في تعبيرها المتنامي أمامنا.

كاترين فاز: يمكننا أن ننتهي بالتحدث عن المسائل العملية هذه، اللحظات المعينة تلك، من معايشة الكتابة؟ كيف تقدر على الكتابة أثناء سفرك؟

ساراماجو: عندما يكون لديَّ شيء أقوله، عليَّ أن أخلق الشروط أو الأحوال المناسبة لأجل كتابته. وفي الحياة التي أخوض فيها، ذلك غير سهل دائمًا. لقد سافرت مؤخرًا إلى إيطاليا وألمانيا، إلى تيمور وأمريكا، وبيلار، ومؤخرًا قضيت شهرًا في لشبونة. لكن مع كل السفر الذي تسببت فيه جائزة نوبل عام 1998، لا أزال قادرًا على الكتابة، بالرغم من أن الكتابة قد تحتاج مني إلى فترات أطول قليلًا. أكتب فقط في البيت. لا يمكنني الكتابة في الفنادق، أو في منزل صديق – مستحيل تمامًا! أنا ببساطة غير قادر على هذا، لا شيء يمكن أن يتدفق من رأسي، وهذا كل ما في الأمر. لكن عندما توضح المعالم الرئيسية للعمل، عندما تكون لديَّ فكرة، فإنها تصبح هاجسًا. فقد أردت مثلًا لروايتي "الكهف" أن تنشر هذا العام في البرتغال، ولحسن الحظ يحدث هذا. نصفي الحسن (الآخر) سيقول: إن رؤيتي وتركيزي يجعلان هذا ممكنًا.

كاترين فاز: ألازلت تكتب صفحتين يوميًا في أيام إنتاجك؟

ساراماجو: بالنسبة لرواية "الكهف" كنت أكتب أربع صفحات يوميًا. إنها

مسألة التنظيم العقلي. ربما لا يبدو هذا كثيرًا، لكن ...

كاترين فاز: أربع صفحات في اليوم يوميًّا كثيرة.

ساراماجو: ما ساعدني هو أنني بدأت بفكرة واضحة نوعًا ما عما أردت قوله، من أوضاع أو مواقف معينة. لديَّ علاقة صداقة بكتابتي، وربما يكون هذا استثنائيًّا وغير شائع، وهو ما أقارنه بنمو الشجرة التي تم غرسها ونمت وطرحت بطريقة تبدو في آن واحد متوقعة وغير متوقعة.

إنها متوقعة؛ لأننا إذا غرسنا مجرد شجرة زيتون، فنحن نعرف ما هي النتيجة، من السهل التعرف على شجرة الزيتون. لكن هناك درجة كبيرة من عدم التنبؤ؛ إذ ليست هناك شجرتا زيتون متشابهتان. بالمثل، الكتاب يتجذَّر، وينمو وفق منطقه الخاص.

ليس بإمكاني كتابة أربعين صفحة والعودة لتحويلها إلى ثمانين، لا يمكنني إعادة صياغة كتابة مائة وعشرين صفحة وتحويلها إلى مائتين.

لا أبدأ بخطوط عريضة مفصلة. إعداد قصة سلفًا بشكل مفصّل جدًّا هو إجبارها على الوجود قبل أن تأتي إلى الوجود، لا، كل كتبي بدأت كأفكار كتب ثم توسعت بفعل الكتابة، إلى أن وصلت إلى نهاياتها.

كاترين فاز: من دون مراجعات؟

ساراماجو: أجري مراجعة نهائية، أحذف التكرارات الكريهة أو الأخطاء. أمر على كل شيء بتمعن. الآن، ما أريد أن أقوله هو: إن طريقتي ليست عشوائية. تعطي كتبي للقراء انطباعًا بالصلابة، بهيكل حقيقي. لكن هذا ليس نتيجة التخلص من المقاطع السيئة، أو مما نسميه ضعفًا، والعمل على تقويته. إنه نتيجة؛ لأن الكتاب بدأ من تلقاء نفسه، وأنا قمت بقيادته إلى النهاء بشكل صلب. كمؤلف، أنا ممسك بالزمام، بالطبع. هناك شيء أقوله وهو: إن كتابة الرواية -مثل عملية تشكيل كرسي- يجب أن يكون الفرد قادرًا على الجلوس عليه، وأن يكون متوازنًا فوقه. إذا كنت قادرًا على إنتاج كرسي كبير، أو جيد، فإنه -قبل أي شيء- يجب أن أتأكد أن له أربع أرجل ثابتة. كرسي بثلاث أرجل يهدد بحدوث سقوط لا تحمد عقباه. كرسي بدون أرجل ثلاث لن يبقى.

الكتابة هي مهنتي. إنها العمل الذي أقوم به، هي ما أشيِّده. أنا لا أؤمن بالإلهام. حتى إنني لا أعرف ما هو. ما أعرفه هو أنني عليَّ أن أقرر الجلوس إلى مكتبي، والإلهام لا يدفعني لأجلس. الشرط الأول للكتابة هو الجلوس، ثم الكتابة.

كاترين فاز: هناك الكثير من الكلام عن أن رواياتك عبارة عن كتب مليئة بالأفكار، لكنني كثيرًا جدًّا ما أجد – بالرغم من ادعائك أنك متشائم – أنها تحتوي على قصص جميلة عن الحب والتعاطف.

ساراماجو: لم يحدث أبدًا أنني عندما كتبت كتابًا جديدًا أن قمت بتخطيط قصة حب له. لكن في عملية سرد شيء ما، فيما يتعلق بالتعامل مع الظروف، يدخل الحب كمتغير بشري ثابت. لذا من المحتمل أنه في منتصف قصة يقفز الحب فجأة، لكنني لا أتعمد ذلك بصفة خاصة. والأمر يختلف في كتاب عن آخر.

كاترين فاز: في "تاريخ حصار لشبونة"، تنمو قصة حب "رايموند" من كتابته لكلمة "لا" في كتاب يقوم بتصحيحه. إنه يعكس أو يقلب تاريخ لشبونة، وفجأة تنقلب حياته الشخصية المنغمسة في الوحدة، وتتبدل كلية على الدوام.

ساراماجو: ثم يقابل "ماريا سارة"، التي وجدت أن "لا" جذابة جدًّا. أحيانًا يحدث الحب المطلق؛ على سبيل المثال، بالنسبة لبلتزار وبليموندا، وهذه حالة حادثة غريبة. عندما وصلت إلى نهاية كتابة الرواية – وجدت أنني نسجت قصة حب بدون كلمات حب، بدون: "نور عيني"، "أحبك"، "نجمة حياتي" – إلى آخر هذه المسائل. ربما يعتقد القارئ أن هذا الحذف متعمد وتم التفكير فيه مليًّا. بيد أن الأمر لم يكن الأمر كذلك! أنا نفسي فوجئت بهذا. ورغم هذا وجدها القراء قصة حب عاطفية مؤثرة. كان يمكن أن تتعارض مع الكتاب ومع استقامة وتكامل الشخصيات – إن أنا رجعت وأضفت هذه الكلمات السافرة المبتذلة كنوع من الاستدراك.

تميل كتبي لأن تكون غريبة فيما يتعلق بالحب. في "كل الأسماء"، "السنيور جوزيه" في وضع لا يحسد عليه؛ فهو على علاقة بسيدة لم يلتق بها أبدًا. حتى في "العمى"، في هذه البيئة المخيفة، لدينا

الـــدكتور وزوجتـــه، والـــشابة ذات النظارات الـسوداء والرجـل العجـوز. قـصص الحـب هـذه خاليـة مـن العاديـة بعيدة عما هـو مـألوف، أعتقـد أن ذلـك لغـرض أو سـبب. الحـب يتحـدد سـلفًا بشخصية النساء اللائي يدخلن الـصورة أو المـشهد. النـساء اللائـي يظهـرن في قصـصي - كـل هـذا راجـع إلـيهن. إنهن اللـواتي - بقـدرتهن وسـحرهن - يجعلـن كل شيء غير عادي.

(في هـذه اللحظة من لقائنـا، تحركـت بـيلار زوجـة سـاراماجو نحـو الأريكـة لـتجلس إلى جانبـه. مـد ذراعـه لـيضعها حولها ، بينما أسندت رأسها إلى كتفه).

أجرت الحوار: كاترين فاز

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

فَيْصَلْ لُعَيْبِي صَاحِي
الْفَنَّانُ الرِّسَالَةُ

حوارٌ أجرته في إنجلترا الكاتبة

ليلى يوسف

أَسْعَدَنِي الْحَظُّ أَخِيرًا بِاللِّحَاقِ بِالْفَنَّانِ الْعِرَاقِـي الْأَصِيلِ؛ "فَيْصَل لُعَيْبِـي صَـاحِي"، أَثْنَـاءَ تَوَقُّفِـه فِي الْعَاصِـمَةِ الْبرِيطَانِيَّةِ؛ لَنْدَنْ. فَفَنُّهُ يَدْفَعُهُ لِلتَّرْحَالِ مَا بَيْنَ الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ، مُسَاهِمًا فِي مَعَارِض عَالَمِيَّة، وَمُحَاضِرًا فِي مَعَاهِدَ فَنِّيَّةٍ، وَاللِّحَاقُ بِهِ لِإِجْرَاءِ حِوَارٍ صَحَفِيٍّ يَكَـادُ يَكُـونُ سِبَاقًا مَعَ سَرَابٍ. وَلَعَلَّـهُ لَا يُخْفَى عَـلَى أَحَدٍ مَا لِلْفَنَّانِ فَيْصَل لُعَيْبِي مِنْ مِشْوَارٍ فَنِّيٍّ طَوِيلٍ بَدَأَ مِنْ أَرْضِ الرَّافِدَيْنِ، حَيْثُ وُلِـدَ فِي مَدِينَـةِ الْبَـصْرَةِ، عَـامَ 1945، وَانْتَهَى بِـهِ مُسْتَقِرًّا فِي مَدِينَـةِ الـضَّبَابِ؛ لَنْدَن، مُنْذُ عَامِ 1991. هَذَا، وَقَدْ دَفَعَتْهُ مَوْهِبَتُهُ الْأَصِيلَةُ، الَّتِي بَـدَتْ عَلَامَاتُهَا مُبَكِّـرًا، إِلَى إِرْتِقَـاءِ أَرْفَـعِ دَرَجَـاتِ التَّخَصُّصِ الْأَكَادِيمِي، حَيْثُ نَالَ كُلًّا مِنْ "دِبْلُومَةِ الرَّسْـمِ" مِـنْ "الْمَدْرَسَةِ الْوَطَنِيَّةِ الْعُلْيَـا لِلْفُنُـونِ الْجَمِيلَـةِ"، فِي الْعَاصِـمَةِ الْفَرَنْسِيَّةِ، بَارِيس، و "دِبْلُومَةِ الدِّرَاسَاتِ الْمُكَثَّفَـةِ" مِـنْ جَامِعَـةِ "الـسُّورْبُون"، فِي الْعَـامِ الـدِّرَاسِيِّ 1980 – 1981، بِالْإِضَـافَةِ إِلَي غَيْرِهِمَا مِن الْمُـؤَهِّلَاتِ الْأَكَادِيمِيَّةِ الْعُلْيَا الَّتِي نَالَهَا مِنْ كُلٍّ مِنْ الْعِرَاقِ وَفَرَنْسَا.

هَذِه هِيَ خُلَاصَةُ سِيرَتِه الذَّاتِيَّةِ الَّتِي بَيْنَ يَدَيَّ، لَكِنْ، تُرَى، مَنْ هُو "فَيْصَل لُعَيْبِي" الْإِنْسَانُ وَرَاءَ ذَلِكَ الْفَنَّانِ؟ وَمَا سِرُّ رَصِـيدِه الزَّاخِـرِ وَالْمُمْتَـدِّ، رَصِـيدِ إِبْدَاعَاتِـه الْفَنِّـيَّةِ؟ مِثْلُ هَـذِه التَّسَاؤُلَاتِ وَغَيْرِهَـا رَاحَـتْ تَتَـصَارَعُ فِي خَلْـدِي، وَدَفَعَتْنِي لِإِجْرَاءِ الْحِوَارِ أَدْنَاه.

أَوَّلَ مَا شَدَّ إِنْتِبَاهِي فِي لِقَائِي بِالْفَنَّـانِ فَيْصَل لُعَيْبِي هُو تَوَاضُعُهُ، ذَلِكَ التَّوَاضُعُ الَّذِي عَبَّرَ عَنْ ذَاتِهِ فِي "رَجَائِهِ" وحَذْفِ كَلِمَةِ "كَبِير"، حِينَمَا أَشَرْتُ إِلَيْهِ بِـ "الْفَنَّانِ الْكَبِيرِ" فِي مُسْتَهَلِّ الْحِوَارِ. مِمَّا لَاشَكَّ فِيهِ

هُـو أَنَّ هَـذِهِ هِـيَ عَبْقَرِيَّـةُ الْفَنَّـانِ الَّـذِي تُقَدِّمُهُ أَعْمَالُهُ، لَا الْحَدِيثُ عَنْه.

*** بَادَرْتُ الْفَنَّانَ فَيْصَلَ بِالْاسْتِفْسَارِ عَنْ مَاهِيَّةِ "الْفَنِّ التَّشْكِيلِيِّ" لِتَحْدِيدِ مَعْنَاه فِي الْأَذْهَانِ:**

- لقـد تطـوّر مفهـوم الفنـون منـذ العـصور الماضـية، وتحديـدًا مـع عـصر النهضة الأوربية في القرن الثالـث عشر ومـا تلاهـا، مـن مفهـوم الفنـون الجميلـة الـذي كـان سـائدا آنـذاك إلى مفهـوم الفن البلاستيكي - أي: التشكيلي - في القرن العشرين، أو الفن البَصَري أيضًا. وهي مفاهيم تحاول ملائمة ما جري من تطور عـلى النـشاط الفنـي أو مـا أدْخِـل مـن إضافاتٍ عليه، كي تتماشى مع الجديد في هـذا المجـال؛ لأنَ الفنـون الجميلـة، كمفهوم، قد فقَدَ معناه، عندما بدأ الفنان في تنـاول المـشكلات الاجتماعيـة وصراعـات الإنـسان المختلفـة، واتخاذ مواقـف منحازة إلى هـذه الجهـة أو تلك. فلـم يعـد الفـن يـصوّر الجـمال فقـط، بـل القـبح والمـآسي وكـوارث الطبيعـة والحـروب وغيرهـا، ممـا يتطلّـب توسيع رقعة مفهوم الفن وطرق تناوله للقضايا التي يعالجها. فالعمل الفني في أوربا قد تحـوّل إلى مـا هـو أبعـد مـن الرسـم أو النحـت أو غـيره مـن أشـكال التعبـير التقليديـة سـابقًا، فـدخلت الموسـيقى والحركـة والمـواد الجاهزة عليه، ولم يعد لوحة تعلق على الجدار أو نحتًا يوضع في حيـز مـا. مـن هنـا جـاءت التغيـيرات في المفهوم والوظيفة معًا.

*** دَعْنَـا نَنْتَقِـلُ إِلَيْـكَ، إِذَنْ، الْفَنَّـانِ الْإِنْسَانِ، فَيْصَل لُعَيْبِي: مَنْ الَّذِي اكْتَشَفَ مَوْهِبَتَكَ؟ وَمَتَى؟**

- كـأي طفـل، يكـون الرسـم أحـد وسـائل التعبير لديه، كنت أحـاول فـك أسرار الوجود حولي، فارسم الأب أكبر مـن الأم؛ لأنـه هـو الـذي يحمي البيت ويهيمن على طرق العيش التي نحياها، وارسـم الـشمس أكـبر مـن القمـر؛ لأنها حاضرة دائمًا ومشعة بقوّة على عالمنا. من هـذه البـدايات ظهـر عنـدي الميـل في استخدام الرسم كلغة بديلة عـن الكلام العـادي، وظهـرت بـدايات اسـتخدامه النافع عندما أخذ بيدي أخي الأكبر، علي لعيبي، وهـو فنـان موهـوب، بالمناسبة،

لكنه غير معروف للوسط غير البَصْري - من مدينة البصرة - مع الأسف، بسبب كسله شخصيًّا. بعد ذلك، جاء دور الأساتذة والمعلمين الذين أخذوا بيدي وشجعوني بهداياهم الفنية من علب ألوان وفرش وقطع قماش الرسم، والزج بي إلى المشاركة في المعارض السنوية لمدارس مدينة البصرة آنذاك. كل هذا وغيره قد كرّسَ عندي حب الرسم والتدرج في تعلمه والتعرف على أسراره وخفاياه. ولا أنسى هنا أن أول علبة ألوان مائية أهداها لي الوالد العزيز، دشنتُها برسم منظر طبيعي من مناظر شط العرب الخلابة.

*** كَيْفَ عَمَلْتَ عَلَى صَقْلِ هَذِهِ المَوْهِبَةِ فِي بِدَايَةِ إِكْتِشَافِكَ لَهَا؟**

- كما ذكرتُ لكِ في الجواب الثاني، كانت مراسم المدارس هي التي صقلت مواهبنا، وكنّا مجموعة مهمة من رسّامي البصرة الذين أصبحوا بعد ذلك من البارزين في فن الرسم، أذكر منهم الفنان هادي الصقر والفنان حسن شويل والفنان صلاح جياد والفنان عبد الرضا بتّور والفنان منقذ الشريدة والفنان ناصر الشاوي وغيرهم، إضافة إلى دور الأساتذة الأجلاء، أمثال الفنان إبراهيم الكمالي والفنان عبد الجبّار العطية والفنان محمد راضي عبد الله والفنان فاروق حسن والفنان سلمان البصري. وهناك فنانون قد حجبتهم ستارات المهرجانات، لكنهم لا يقلون أهمية، أمثال المربي عبد الهادي البنك والمربي عبد الباقي النائب، وآخرون لم تعد ذاكرتي تتسع لهم جميعا. الشيء المهم في الأمر أن مدارسنا العراقية قد اهتمت بالفنون والرياضة منذ المدرسة الابتدائية، وهذا ما جعل العديد من الموهوبين يجدون طريقهم للإبداع مبكرًا.

*** وَهَلْ سَاهَمَتْ عَوَامِلُ خَارِجِيَّةٌ فِي تَنْمِيَةِ هَذِهِ المَوْهِبَةِ، عَوَامِلُ أُسَرِيَّةٌ أَوْ بِيئِيَّةٌ، عَلَى سَبِيلِ المِثَالِ؟**

- طبعًا، إذ يلعب البيت دورًا مهمًّا في هذا الأمر. كان أخي "علي" ووالدي من أهم المشجعين لي في السير على هذا الطريق، إضافة إلى الأصدقاء والمعلمين

وبيئة حب الفنون التي كانت منتعشة في مدينة البصرة. لا تَنْسَ أن بدر شاكر السيّاب من البصرة، وهو مجدد الشعر العربي الحديث. هذا، وقد عرض جماعة الانطباعيين العراقية معرضهم الثاني في البصرة، بسبب أهميتها، عام 1954، بعد معرضهم الأول في بغداد.

*** كَمَا نَعْلَمُ، صِلَتُكَ الْحَمِيمَةُ بِفَنِّكَ الْمِعْطَاءِ امْتَدَّتْ عَلَى مَا يَزِيدُ مِنْ أَرْبَعَةِ عُقُودٍ مِنْ الزَّمَانِ، فَهَلْ تُقَسِّمهَا إِلَى مَرَاحِلَ، كَمَا فَعَلَ الْفَنَّانُ الْإِسْبَانِيُّ الْمَعْرُوفُ؛ "بَابْلُو بِيكَاسُّو"، حِينَمَا قَسَّمَ حَيَاتَهُ الْفَنِّيَّةَ إِلَى مَرَاحِلَ، تَبَعًا لِلَّوْنِ الطَّاغِي عَلَى كُلٍّ مِنْهَا، عَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ؟**

- لكل فنان مراحل مختلفة في حياته الفنية، وأنا لست استثناء عن غيري. والمراحل عمومًا مرتبطة بأحداث وتجارب يمر بها الفنان. فيمكن اعتبار الفترة الأولى من فني، هي الفترة الدراسية، ثم فترة التجارب، وبعدها البحث عن أسلوب أو طريقة في التعبير عما يجول في داخلي، ثم الاستقرار على نمط معين من الرسم، وهكذا. لكنكِ تستطيعين أيضًا تقسيم المراحل حسب مواضيعها، أو انشغال الفنان في هذه القضية أو تلك. والقضية تعتمد على الدارس أو مؤرخ الفن والناقد أيضًا. والفنان عمومًا لا يركض وراء الأساليب، لكنها تأتي عفويًا مع تقدم العمل والتجربة والثقافة العامة للفنان.

*** لَعَلَّ السُّؤَالَ الْآخَرَ الَّذِي يَطْرَحُ نَفْسَهُ هُوَ أَثَرُ الْمَهْجَرِ عَلَى إِبْدَاعَاتِكَ، فَهَلْ تَأَثَّرَ فَنُّكَ بِإِقَامَتِكَ فِي مَدِينَةِ الضَّبَابِ، عَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ، أَوْ أَنَّ الْوَطَنَ بِدَاخِلِكَ هُوَ الَّذِي لَازَالَ يُمْلِي عَلَيْكَ إِيحَاءَاتِهُ؟**

فِي عِبَارَةٍ أُخْرَى: هَلْ لَازِلْتَ تَسْكُنُ الْوَطَنَ بِرَغْمِ غُرْبَتِكَ الْمَكَانِيَّةِ؟

- لقد أعادتني الغربة إلى الوطن، فلم أكن أشعر به وأنا في أحضانه، كما شعرت به وأنا بعيد عنه. هذا أول درس للغربة. والدرس الثاني هو: كيف يمكنني الوقوف بوجه هذا الكم الهائل من الإنتاج الفني الأوربي، بأدواتي البسيطة ومعلوماتي القديمة؟ أما الدرس الثالث،

فقد دلّتني الغربة على مكامن قوتي وضعفي، وعززت فيّ الثقة وجعلتني أعمل كندٍ للآخر، وليس كناسخٍ لتجاربه، التي هي نتاج مناخ آخر وظروف مختلفة. نحن نملك من الخزين الثمين والغني من الإرث الفني والحضاري ما يجعلنا في غنى عن ملاحقة ما يجري في الغرب، ومحاولة تقليده باسم المعاصرة أو الحداثة، التي لا نعرف عنها غير شكلها الخارجي.

*** أَشْكُرُكَ عَلَى ذَلِكَ التَّذْكِيرِ بِثَرَائِنَا وَتُرَاثِنَا. الْقُشُورُ، بِالْفِعْلِ، هِيَ الَّتِي تَبْهَرُنَا، وَتُضَلِّلُنَا عَنْ أُصُولِنَا. دَعْنَا نَنْتَقِلُ الآنَ إِلَى أَعْمَالِكَ الْفَنِّيَّةِ. لَعَلَّ أَوَّلَ مَا يَتَبَادَرُ إِلَى الأَذْهَانِ - حِينَمَا نَذْكُرُ أَعْمَالَ الْفَنَّانِ فَيْصَل لَعَيْبِي - هُوَ فُنُونُنَا الشَّعْبِيَّةُ، وَحَيَاتُنَا الْيَوْمِيَّةُ بِجُزْئِيَاتِهَا الْمُتَشَعِّبَةِ، تِلْكَ الأَعْمَالَ الَّتِي تُسَيْطِرُ عَلَى مُعْظَمِهَا أَنْمَاطٌ حَلِيقَةُ الرَّأْسِ، مُتَمَيِّزَةُ الْمَلامِحِ، وَإِنِ اخْتَلَفَتْ أَدْوَارُهَا وَأَعْمَارُهَا، إِلَى حَدِّ أَنَّ الاخْتِلافَ بَيْنَ النَّوْعَيْنِ فِي بَعْضِ لَوْحَاتِكَ يَكَادُ يَكُونُ مَقْصُورًا عَلَى الزِّيِّ الْخَارِجِيِّ؛ تُرَى، مَا سِرُّ هَذِهِ الأَنْمَاطِ؟ هَلْ هِيَ انْعِكَاسٌ خَارِجِيٌّ لِذَاتِكَ؟ أَوْ إِعَادَةُ صِيَاغَةٍ لِمَفَاهِيمَ تَقْلِيدِيَّةٍ بِغَرَضِ إِزَالَةِ الْفَوَاصِلِ الْبَشَرِيَّةِ، وَإِحْيَاءِ مَدِينَةٍ فَاضِلَةٍ تُعَايِشُهَا عَلَى مَسْرَحِ الْخَيَالِ، وَتَنْقِلُهَا لَنَا رِيشَتُكَ عَلَى اللَّوْحَاتِ؟**

- تُعْتَبر الفنون الشعبية مصدرًا مهمًا من مصادر الإلهام الفني عند العديد من فناني العالم، وهم محقون في ذلك؛ لأن الفن الشعبي هو عصارة تاريخ طويل من التجارب والإنجازات البشرية المذهلة. فلا يمكن تجاوزها، أو التغاضي عنها. ومن يفعل ذلك، سيصطدم في تغلغلها في العديد من منجزات البشرية الراقية. فمعظم ألحان موتسارت وبتهوفن وغيرهما مأخوذة من الموسيقى الشعبية لشعوبهم. فنانو روسيا الكبار وأدباؤها يستلهمون ما يؤلفونه من تراثهم الشعبي الغني. كِتابُ ألف ليلة وليلة فن راقٍ، ولكنه فن شعبي ومكتوب بلغة الناس المحكية. الكوميديا الإلهية لدانتي مكتوبة بلغة أهل فلورنسا الدارجة، التي تحولت إلى لغة جميع الإيطاليين.

لا أعتقد أن الفنون الشعبية وتناولها في منجزات الفن عمومًا يقلل من تلك

المنجزات، بل العكس هو الصحيح، وهذا ما أسعى إليه في تناولي لمفردة شعبية أو محلية في أعمالي المرسومة. فأنا أعتبر نفسي فنانًا شعبيًا وليس نخبويًا. رسومي تشبه المقامات العراقية وأغاني الريف العراقي. أنا أحاول أن أكون قريبًا من عزف العود المنفرد أو القانون في موسيقانا الشرقية.

وعلى ذكر النمطية، فهناك نوعان من النمطية، الأول: نافع، وهو ما نشاهده في الرسوم الفرعونية والرافدينية وحضارات الهند والصين والمكسيك القديمة، حيث يكون الشخص المنحوت أوالمرسوم متشابها في تفاصيله وحركاته إلى درجة التكرار، لكنه تكرار غير ممل، بسبب من حيوية هذا النوع من النمطية. أما النوع الثاني: النمطية السلبية، أو الضارة إن شئتِ، فهو التكرار الممل والسمج في تناول المواضيع والأشكال المراد التعبير عنها، وعادة ما تكون هذه النمطية ملفقة، وليس لها أساس حقيقي لما تريد التعبير عنه، مثل بعض أعمال فناني الاستشراق التي تزيّف صورة الشرق أو تجملها أكثر مما هي عليه لأسباب غير فنية. أما عن المدينة الفاضلة، فلكل فنان مدينته الخاصة، وهو يعبر عن ناسها وأجوائها بطريقته المميزة. فإن وجدتِ شيئًا من هذا في أعمالي، لعل ذلك راجع إلى ما نطلق عليه باللاشعور، ربما.

*** أُلاحِظُ أَيْضًا تِكْرَارَ مَشَاهِدِ الصَّوَانِي وَالْمَنَاضِدِ الْمَائِلَةِ؛ فَالصَّوَانِي وَأَسْطُحُ الْمَنَاضِدِ تَبْدُو طَائِرَةً فِي اتِّجَاهٍ وَاحِدٍ بِمَا تَحْمِلُ عَلَى أَسْطُحِهَا، وَكَأَنَّهَا تَهِمُّ بِإِلْقَاءِ مَا عَلَيْهَا عَلَى الْأَرْضِ، أَوْ مُعَلَّقَةٌ فِي الْهَوَاءِ. هَلْ هِيَ رُؤْيَا مِنْ عَالَمٍ آخَرَ، عَالَمٍ تَحَرَّرَ مِنْ، أَوْ تَمَرَّدَ عَلَى، قَيْدِ قَانُونِ الْجَاذِبِيَّةِ الْخَفِي، وَالَّذِي لَا نَمْلِكُ مِنْهُ فِرَارًا؟ رُبَّمَا أَيْضًا رَمْزٌ أَوْ حِيلَةٌ لِسَبْرِ مَكْنُونَاتِ عَالَمٍ آخَرَ يَبْدُو لَنَا خَفِيًّا، بِرَغْمِ سَطْحِيَّته ، مُتَمَثِّلًا فِي أَسْطُحِ الصَّوَانِي وَالْمَنَاضِدِ.**

- الأمر في غاية البساطة، وهو محاولة لاستعادة بعض جماليات الفن الشرقي الذي أهملناه وتجاهلنا أهميته، رغم أن الفن الأوربي قد لجأ إليه في فك العزلة والاختناق عن فن الرسم في أوربا. لقد

أهملنا الكثير من الأمور الهامة والمفيدة والجديرة بالرعاية والاهتمام في تراثنا الغني، وأخذنا نلهث وراء تقليد الغرب في كل شيء، حتى في طريقة المشي. ولهذا نحن تائهون اليوم، فلم نصبح أوربيين، ولم نحافظ على أصالتنا، أي: ضيعنا المشيتين، كما يقال للغراب الذي أراد تقليد مشية غيره. إنها محاولة لاستعادة ما هو قيّم ورائع في فنوننا وثقافتنا التي أهملناها عن جهل، وربما تعالٍ فارغ أيضًا. لقد كانت التكعيبية حركة ثورية ضد تقاليد الرسم في أوربا، ولو راجعتِ منطلقاتها الأساسية ستجدين منابعها في الفنون الشعبية لشعوب غير أوربية، ومنها شعوب منطقتنا العربية، والفن الإسلامي بالذات.صحيح أن بيكاسو قد تأثر بالفن الأفريقي في لوحته (آنسات أفينيون) في باديء الأمر، لكن التكعيبية كحركة كانت تريد الوصول إلى كسر المنظور الأوربي للنظر إلى الأشياء. هذا ما تم عندنا منذ القرن السابع الميلادي في رسوم حمامات خلفاء الدولة الأموية وقصور خلفاء بني العباس. ما ترينه في رسومي هو نوع من إعادة الاعتبار لما حققه الأسلاف، وشكل من أشكال العودة إلى الأصل؛ والرجوع إلى الأصل فضيلة كما يقال.

*** مَاذَا عَنْ دَهْسِ أَوْرَاقِ الصُّحُفِ تَحْتَ أَقْدَامِ الْجُنْدِيِّ وَأَحَدِ مُحْتَسِي النَّارْجِيلَةِ فِي لَوْحَةِ "الْمُقْهَى الْبَغْدَادِيِّ"، وَتِكْرَارِه فِي لَوْحَةِ حَلاَّقِ الرَّأْسِ؟ هَل هُو رَمْزٌ وَتَمَرُّدٌ آخَرَانِ؟**

- كما تعرفين، عالم القرن العشرين، وقرننا الحالي أيضًا، يعتمد على وسائل الاتصال المختلفة، وهذا ما يجعل دور هذه الوسائل من أخطر الأدوار في حياة المجتمعات وصياغة معرفتها ومشاعرها المتنوعة. من هنا تأتي رمزية الصحف في أعمالي. وبما أننا نعيش في عالمنا العربي الذي لا يحترم الرأي الآخر، ولا حرية تعبير، فكل ما تكتبه وتنشره هذه الوسائل الإعلامية يكاد يكون ملفقا وغير صحيح، وبالتالي لا يحظى إلا باحتقار الشارع له، ورميه تحت الأقدام.

الشعب والناس تريد حقائق وليس أكاذيب! هل تذكرين كمية الكذب الذي

مورس علينا أيام نكسة حزيران؟ وكيف أخرجوا العذراء مريم من قبرها؛ وجعلوها تطوف حول كنائس القاهرة، لتغطية خسارتنا وفشلهم في تفسير هشاشة وضعنا المأساوي؟ هذا ما جرى أيضًا عند غزو الأمريكان للعراق وتصريحات وزير إعلام النظام السابق، محمد سعيد الصحّاف، المضحكة عن قضائه على الأمريكان، بينما نحن نشاهد على التلفاز، جنود صدام يتراكضون بملابسهم الداخلية، على ضفاف دجلة هاربين من جحيم الحرب. كل هذا يجب التعبير عنه وكشفه. هذا ما كنت أقوم به من خلال صورة المقهى أو الحلاق وغيرها من الصور.

*** وَمَاذَا عَنْ قَارِئِي الصُّحُفِ فِي لَوْحَةِ "المَقْهَى الْبَغْدَادِيِّ"؟ هُم وَحْدَهُمْ مُمَيَّزُو الْمَلاَمِحِ، أَوْ خَارِقُو النَّمَطِيَّةِ، فَهَلْ هُمْ فَرِيقٌ مُقَابِلٌ لِفَرِيقِ النَّمَطِيَّةِ النَّمُوذَجِيِّ الْغَالِبِ عَلَى لَوْحَاتِكَ؟**

إِنْ كَانُوا كَذَلِكَ، نَجِدُ الْفَرِيقَيْنِ وَقَد جَمَعَتْ بَيْنَهُمَا لَوْحَةُ "حَلاَّقِ الرَّأْسِ" بِلِقَاءِ قَدَمِ الْحَلاَّقِ، بِمَلاَمِحِهِ الْمُمَيَّزَةِ وَلَوْنِ حِذَائِهِ الْفَاتِحِ، وَقَدَمِ الطِّفْلِ النَّمَطِيِّ الْمَلاَمِحِ وَلَوْنِ حِذَائِهِ الْغَامِقِ. فَهَل ضَآلَةُ حَجْمِ الرَّجُلِ فِي تِلْكَ اللَّوْحَةِ، وَانْحِنَاءَةُ رَأْسِ الطِّفْلِ تَحْتَ قَبْضَتِهِ، رَمْزٌ لِذَلِكَ التَّلاَقِي؟ وَهَل المَشْرَطُ الْحَادُّ الْمُشِيرُ إِلَى أَعْلَى فِي يَدِ الرَّجُلِ، كَأَنَّهُ مُنْتَصِرٌ، هُو السَّبِيلُ؟

هَل اللَّعِبُ بِأَحْجَامِ الشَّخْصِيَّاتِ تَنْوِيهٌ عَنْ تَدَرُّجِ الْمَقَامَاتِ، وَكَأَنَّ صَغِيرَ الْعُمْرِ أَوْ ضَئِيلَ الْبِنْيَةِ هُو أَيْضًا صَغِيرُ الْمَقَامِ، كَمَا قَد يُوحِي لَنَا كُلٌّ مِنْ نَادِلِ المَقْهَى وَمَاسِحِ الْأَحْذِيَةِ فِي لَوْحَةِ "المَقْهَى الْبَغْدَادِيِّ"، عَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ؟

– قد تكون هذه الملاحظات هي جزء من تأويلك للأعمال، وهذا حقك في التأويل أو التفسير. فلكل مُشاهد تجربته المختلفة عن تجربة المُشاهد الآخر، وكذلك ذائقة مختلفة شخصيًا. لا أذهب بعيدًا في تفسير أعمالي؛ فهي بسيطة مثل بساطة مواضيعها، غير معقدة أو ملتبسة. وكما تعرفين، قراء الصحف عمومًا أكثر انتباهًا لما يجري في مجتمعاتهم؛ لهذا لفتوا انتباهك أكثر من غيرهم من روّاد المقهى؛ لأنهم عمومًا يمثلون الفئة

المتعلمة، أو التي تقرأ وتكتب. لكنها أيضًا مختلفة.

المشارب والثقافات، من رجل الدين إلى المثقف المتمرد أو اللامنتمي وهكذا. هنا أرسم ما أعرف، وليس ما أرى، ومن هنا تأتي بعض المفارقات التي قد لا يدركها من لم يتابع أعمالي أو مراحل تنقلاتي الأسلوبية من فترة إلى أخرى.

*** يَنْتَابُنِي شُعُورٌ بِأَنَّ كُلَّ مَا تَرْسِمُهُ رِيشَتُكَ هُو رَمْزٌ، أَوْ تَجْسِيدٌ لِإِيحَاءٍ مَا؛ فَهَا هِي ذِي القَرْقَرَةُ الخَفِيَّةُ فِي صُوَرِ النَّارْجِيلَةِ، وَأَوَانِي الشَّاي المُخْتَلِفَةِ الأَشْكَالِ فِي لَوْحَةِ المَقْهَى، تَبْدُو كَأَنَّهَا انْعِكَاسٌ لِمَا يَدُورُ فِي أَعْمَاقِ أَبْطَالِهَا، وَإِنِ اعْتَلَتْ وُجُوهَهُمْ سَكِينَةٌ ظَاهِرَةٌ. هَل اللَّوْحَةُ مَلْعَبُكَ الَّذِي تَلْهُو عَلَيْهِ بِرِيشَتِكَ لِتَوْصِيلِ الرِّسَالَةِ الهَدَفِ؟**

- الفن لغة كما ذكرتُ، لهذا فهناك مخاطَبٌ بالضرورة. فالفنان لديه رسالة، وهناك من سوف يستلمها، أي: مرسل ومرسل إليه. وبهذا فأنا في رسومي مثل كاتب الرسائل، حتى وأنا أتمتع في كتابتها، أرغب أيضًا أن يتمتع بها القاريء - الناظر هنا - كذلك.

واللوحة - كما وصفتِ عن حق - هي الميدان الذي أستطيع فيه منازلة المشاكل التي تواجهني، وربما تواجه مجتمعي الذي أنتمي إليه وأحبه من كل قلبي. ولقرقرة الشيشة صور مختلفة باختلاف التجارب والذكريات، وكذلك شكل إناء الشاي أو قدح الماء. فلكل منّا ذكرياته الخاصة بهذه الأشياء، ولنا أيضًا تأويلاتنا المختلفة. فالفنان يقدم المشهد وعلى المشاهد ترجمته حسب تجربته فيما يرى.

*** تُرَى، مَا سِرُّ الأَلْوَانِ الصَّارِخَةِ مُحَدَّدَةِ المَعَالِمِ، كَأَنَّكَ تَخْشَى الخَلْطَ بَيْنَهَا، أَوْ كَأَنَّهَا نَهَارٌ دَائِمٌ؟**

وَهَل اللَّوْنُ رَمْزٌ آخَرُ لِأَبْعَادٍ جَمَالِيَّةٍ عَمِيقَةٍ، رُبَّمَا بِتَسْلِيطِ الضَّوْءِ عَلَى لَوْنٍ بِعَيْنِهِ، أَوْ بِالتَّنَاقُضِ بَيْنَ الأَلْوَانِ، وَكَأَنَّهُ صِرَاعٌ أَوْ تَلَاقٍ، كَمَا قَدْ تُوحِي لَنَا لَوْحَةُ حَلَّاقِ الرَّأْسِ المَذْكُورَةُ أَعْلَاهُ، عَلَى سَبِيلِ المِثَالِ؟

- نحن أبناء بلاد الشمس، والألوان واضحة جدًّا عندنا، فهي غير متداخلة أو

مختلطة كما هو الحال في مدينة شمالية في أوربا مثلًا. لهذا، نراها صريحة ومنفصلة عن بعضها البعض، ولكن بجمالية مذهلة، إن لم أكن مبالغًا في وصفها. انظري إلى أية قرية أفريقية، ودققي في ملابس نسائها، أو قرية هندية ولاحظي ألوان الملابس النسائية فيها، ماذا ترين؟ اللون بكل بهائه الصارخ والمهيمن حتى على البيئة المحيطة. هنا تستطيعين معرفة سبب هيمنة الألوان الواضحة والشديدة الاختلاف والتمايز في هذه البيئة أو تلك، ونحن لسنا مختلفين عن غيرنا؛ لأن البيئة تفرض شروطها علينا. إن ألوان ملابس المرأة البدوية عندنا تتقاطع مع بيئتها الصحراوية، وقد تعبر عن رفضها لشروط تلك البيئة، أو تحدّيها لها. فالإنسان، عادةً، لديه القدرة على المواجهة والتحدي إذا لزم الأمر. وهذا هو نوع من عدم القناعة بالبيئة القاسية التي قد تواجه البشر في مسرى حياتهم الطويل. فاللون أيضًا يعبر عن شكل من أشكال الاحتجاج أو القبول حسب مكانه في المحيط المعني، والفنان قد يكون أول من ينتبه لمثل هذه القضية.

* لَيْسَ غَرِيبًا، إِذًا، أَنَّ هَـذَا هُـو مَا رَاعَانِي أَنَا أَيْضًا فِي هَذِهِ الْبِلَادِ الَّتِي أُسَمِّيهَا "الرَّمَادِيَّة". فَكُلَّمَا ذَهَبْتُ إِلَى مَكَانٍ، لَا أَرَى سِوَى اللَّوْنَيْنِ الْأَبْيَضِ وَالْأَسْوَدِ وَطِفْلَيْهِمَا الرَّمَادِيِّ، كَمَا تَعَوَّدْتُ الْإِشَارَةَ إِلَيْهِ. إِنْ أَسْعَدَنِي الْحَظُّ، بَرَقَ اللَّوْنُ الْأَحْمَرُ بِنَارِه. طَالَمَا تَعَجَّبْتُ، إِنْ كَانَ ذَلِكَ انْعِكَاسٌ لِرَمَادِيَّةِ السَّمَاءِ. أَشْكُرُكَ، فَقَد أَكَّدْتَ ظَنِّي. الْآن، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ الْبُعْدَ الْجَمَالِي فِي لَوْحَاتِكَ لَا تُنْكِرُه عَيْنٌ، إِلَّا أَنَّ التَّسَاؤُلَ عَنْ أَوْلَوِيَّةِ الْمَوْضُوعِ يَفْرِضُ نَفْسَهُ. فَهَل يَحْظَى الْمَوْضُوعُ فِي فَنِّكَ عَلَى اهْتِمَامِكَ وَإِنْ جَاءَ عَلَى حِسَابِ الشَّكْلِ الْجَمَالِيِّ، أَمْ أَنَّ لِكُلٍّ نَصِيبًا مُتَسَاوِيًا؟

- أنا من الفنانين الذين يهتمون بالموضوع، ولا أرسم بدون هدف محدد سلفًا. وكذلك، لا أبدأ بالرسم دون مخطط مسبق ودراسات أولية. وهذا ما تعلمته في المدارس الفنية الكلاسيكية، وهو ما أؤمن به ولا أزال. وقد أعتبر من يرسم مباشرة على القماش بدون مقدمات أولية، مغامرًا أكثر منه فنانًا جادًّا؛ لهذا فالموضوع عندي هو الذي يحدد شكل

الرسم المطلوب، وليس العكس كما يعتقد العديد من ممارسي الرسم. وعليه، تجد موضوعة الحرب تحتاج إلى طريقة رسم مختلفة عن رسم موضوعة الحب مثلًا. فأنا مؤمن في تشابك عملية الشكل والمضمون، كما يطلق على عملية الرسم برمتها. لكنني أقدم الفكرة أو الموضوع على الشكل؛ لأن المحرك الأول للرسم هو وجود فكرة ما في رأس الرسام، وليس شكلًا ما يحتاج إلى موضوع. ولو تصفحتِ تاريخ الفن العام، ستجدين كيف تطورت الأساليب الفنية بسبب المواضيع المعالجة؛ فليس هناك عمل فني جاد حقًا خاليًا من الموضوع. دعي عنكِ فوضى القرن العشرين التي أدخلت الفن والفنانين في حيص بيص. فلقد ولى هذا القرن، ونحن أبناء اليوم، وعلينا صياغة مفاهيمنا الملائمة لوضعنا الجديد. فالعولمة تعني التعددية، والتعددية تعني التنوع، وليس إنسان البعد الواحد. هذا ما أعتقده، وقد أكون مخطئًا، ولن أحصل إلا على أجر الاجتهاد، وليس الإصابة.

• الْحَدِيثُ عَنْ إِبْدَاعَاتِكَ يَدْفَعُنَا لِلْبَحْثِ عَنْ مَكَانِ الْمَرْأَةِ مِنْهَا؛ فَهَل الْمَرْأَةُ بِالْفِعْلِ مِحْوَرُ أَوْ رَحِمُ الْإِيحَاءِ، كَمَا يَعْتَرِفُ مُعْظَمُ الْفَنَّانِين؟وَمَن هِيَ الْمَرْأَةُ عِنْدَ الْفَنَّانِ فَيْصَل لُعَيْبِي: هَل هِيَ رَمْزٌ لِوَاقِعٍ مَعِيشٍ؟ أَوْ لِجُذُورٍ تَرَكْتَهَا وَرَاءَكَ؟هَل هِيَ الْأُنْثَى الْمُطْلَقَةُ أَوْ الشَّهْوَانِيَّةُ الَّتِي تُطِلُّ عَلَيْنَا مِنْ أَوَانِي الْفَاكِهَةِ الشَّهِيَّةِ وَالْمُتَرَامِيَةِ فِي مَحَلَّاتِ الْفَاكِهَةِ الْعَامَّةِ؟ هَل هِيَ جُزْءٌ عُضْوِيٌّ دَفِينٌ فِي ذَاتِكَ، تُجَسِّدُهُ صُوَرُهَا النَّمَطِيَّةُ.

- بالنسبة لي، المرأة هي أصل وجود الإنسان على هذه الأرض، عكس معظم النظريات والفرضيات المعروفة، وهي صانعة أسس الحضارة في شكلها الجنيني. فمنها تعلم الإنسان اللغة والاستقرار والزراعة والعمارة والفنون وحتى طرق التربية. وعليه فموقعها عندي لا يضارع. ألم تسمعي بالأثر القائل: "الجَنَّةُ تَحْتَ أَقْدَامِ الْأُمَّهَاتِ" ؟ فإذا كانت الجنة تحت قدميها، فأي مقام يعلو مقامها؟ تصوري الحياة بدون المرأة! هل هذا ممكن؟ فهي الحياة، والحياة هي، ولن أزيد.

* هَل لِي أَنْ أَسْأَلَكَ عَمَّا قَد يَبْدُو، وَكَأَنَّهُ إِيحَاءٌ بِالْمَرْأَةِ الْأَفْعَى فِي لَوْحَاتِكَ، كَالْحَبْلِ الْمُلْتَفِّ حَوْلَ ذَاتِهِ، وَالْمُتَدَلِّي مِنْ صُنْدُوقِ الْفَاكِهَةِ فِي لَوْحَةِ الْفَاكَهَانِيِّ، عَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ؟ فِي الْوَاقِعِ، وَجْهُ الْأَفْعَى الْمُتَلَوِّنُ يَكَادُ يُطِلُّ مِنْ كُلِّ لَوْحَاتِكَ، سَوَاءً فِي لُفَافَاتِ رُءُوسِ الرِّجَالِ الْمُتَدَلِّيَةِ أَطْرَافُهَا، أَوْ فِي خُرْطُومِ النَّارْجِيلَةِ الْحَلَزُونِيِّ الشَّكْلِ. رُبَّمَا أَيْضًا فِي الْخُطُوطِ الْمُسْتَدِيرَةِ وَالْمُتَدَاخِلَةِ فِي عَبَاءَاتِ الرِّجَالِ الْمُنْتَفِخَةِ، وَالْمُلْقَاةِ حَوْلَ أَجْسَادِهِمْ بِإِهْمَالٍ، أَوْ فِي الرِّدَاءِ الَّذِي تَحِيكُهُ الْمَرْأَةُ، وَالْمُلْقَى عَلَى رِدْفَيْهَا الْمُسْتَدِيرَتَيْنِ. وَهَا هِيَ ذَا لَوْحَةُ آلَةِ الْحِيَاكَةِ وَالْمَرْأَةِ الْجَالِسَةِ بِجِوَارِهَا مُتَجَهِّمَةَ الْوَجْهِ، تَكْشِفُ عَنْ رُمُوزٍ لِتِلْكَ الْأَفْعَى تَكَادُ تَكُونُ لَامُتَنَاهِيَةً، كَشَعْرِ الْمَرْأَةِ الْأَسْوَدِ الطَّوِيلِ الْمُمَوَّجِ، وَشَرِيطِ الْقِيَاسِ الْمُتَدَلِّي طَرَفُهُ مِنْ دُرْجِ آلَةِ الْحِيَاكَةِ، عَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ.

- إنكِ تظلمين المرأة عندما تصفينها بالأفعى. قد تنطبق صفة الأفعى على المرأة عندما نريد وصفها بالتجدد والحيوية؛ ورمز الأفعى هو الذي يتصدر المطبوعات الطبية. وهي ليست كما جاءت في كتب التراث الذكوري. إن تراث العداء لهذا المخلوق العجيب قد بني على مفهوم خاطيء، ويدل على الخوف من المرأة، ويبرهن على قوتها وصعوبة السيطرة عليها. من هنا نجد هذا الكم الهائل، ومعظمه ملفق وغير أمين عن شخصية هذا الكائن الجميل. مَنْ مِن عظماء البشرية من لم يهن ويضعف أمامها؟ منهن على سبيل المثال: سميرأميس ونفرتيتي وكليوباترة وزنوبيا وشجرة الدر، وغيرهن من النساء الشهيرات من الكاتبات والمبدعات والعالمات على مر الزمان. المرأة غيّرت مجرى التاريخ، وهي عندي مصدر مهم من مصادر الإبداع والخلق والتجدد والحياة، وهي رمز عظيم من رموز الخير والخصب والعطاء. وما ذكرتِ عن الأشكال الحلزونية الشبيهة بالتفافات الأفعى، فهو محاولة لرد الاعتبار لما يعرف في الغرب بـ (الأرابيسك)، تلك الأشكال التي ميزت فنون الشرق العربي وأعطته شخصيته، وكان لابد لأحدنا أن

ينتبه إليه يومًا ما. وهذا ما فعله الفنان الرائد جواد سليم في بغداداته الشهيرة، مما لفت انتباهي وجعلني أحذو حذوه. أما نتائج هذا السير، فأتركها للنقاد ومؤرخي الفن والجماليات عندنا.

*** لَكَم أَثْلَجَتْ كَلِمَاتُكَ صَدْرِي. لَعَلَّكَ لَا تَعْرِفُ أَنِّي عُرِفْتُ فِي الثمانينيَّات بِدِفَاعِي عَنْ قَضِيَّةِ المَرْأَةِ. وَكَمَا أَثْبَتَتْ أَبْحَاثِي، المَرْأَةُ بِالْفِعْلِ هِيَ النَّوَاةُ الَّتِي تَفَرَّعَتْ مِنْهَا شَجَرَةُ الْحَيَاةِ. نِيَابَةً عَنْ أُمِّ الْحَيَاةِ، كُلُّ امْرَأَةٍ تَسْكُنُ الْقَلْبَ، لَكَ كُلُّ الإِجْلالِ. عَوْدَة إِلَى لَوْحَاتِكَ، مَاذَا عَنْ الطَّبِيعَةِ؟ هَل مِنْ مَكَانٍ لَهَا فِيهَا، سَوَاءٌ أكان لها مَكَانُ الصَّدَارَةِ، أَوْ الْخَلْفِيَّةِ؟**

- الطبيعة بمعناها الذي تُعْرَف به، غير موجودة في أعمالي الحالية، لكنها كانت تشغل حيزًا مهمًا في بداية طريقي في الرسم. لقد انتقل الهم إلى المدينة، وأصبحت مناظرها وشوارعها وأزقتها هي الطبيعة التي أحاول التعبير عنها. كوني مولودا فيها ومنغمرا في بحر مشاكلها التي لا تنتهي. ولهذا؛ فالطبيعة في خلفية اهتماماتي حاليًا بسبب الانشغال بالمشكلات الاجتماعية التي أخذت كل جهدي وتركيزي الفني؛ لميلي إليها وكوني فنانا ينتمي إلى مجتمع غارق في المشاكل. وليس لي خيار غير الوقوف مع هذا المجتمع والمساهمة فنيًا، على الأقل، في معالجة بعض ما يتعرض له. لكن الطبيعة قد تعود عند نقطة محددة من مراحل العمر، عندما يكون الحنين إلى عصر ذهبي ما دافعًا للبحث عن فردوسي المفقود.

*** نَفْهَمُ مِنْ ذَلِكَ أَنَّ الطَّبِيعَةَ فِي فَنِّكَ هِيَ فِرْدَوْسُكَ الَّذِي يَخْنُقُهُ وَاقِعٌ قَبِيحٌ مَفْرُوضٌ عَلَى الْحَيَاةِ. نَحْن، إِذًا، فِي انْتِظَارِ عَوْدَةِ الطَّبِيعَةِ إِلَى لَوْحَاتِكَ، وَنَرْجُو أَلَّا يَطُولَ الانْتِظَارُ. بِمَّا ذَكَرْتَهُ أَعْلاه، نَسْتَنْتِجُ أَنَّ الْفَنَّ عِنْدَ فَيْصَل لُعَيْبِي هُو رِسَالَةٌ، تَنْقُشُهَا الرِّيشَةُ، وَتُحَدِّدُ مَعَالِمَهَا الأَلْوَانُ؛ إِذ تَتَبَادَلُ عَنَاصِرُ اللَّوْحَةِ الْوَاحِدَةِ، الظَّاهِرُ مِنْهَا وَالْخَفِيُّ، أَطْرَافَ الْحَدِيثِ فِي حِوَارٍ مُشْتَرَكٍ؛ فَهَل مِنْ مُحَاوَلاتٍ مَعَ أَشْكَالٍ أُخْرَى مِنْ ذَلِكَ الْفَنِّ الشَّامِلِ، الْفَنِّ التَّشْكِيلِيِّ، بِجَانِبِ الرَّسْمِ؛ كَالنَّحْتِ مَثَلًا، لِنَقْلِ الرِّسَالَةِ؟**

- نحن نتعلم معظم المهارات الفنية، مثل: الرسم والنحت والسيراميك، وكذلك الحفر والخط العربي وغيرها في بداية دخولنا لمعهد الفنون، لكننا نتخصص بعد ذلك. ولهذا؛ نستطيع ممارسة النحت والحفر والسيراميك بسهولة، وحسب رغبة الفنان، أو طبيعة الموضوع المراد تنفيذه. وقد قدمت قبل سنوات معرضًا خاصًّا بأعمالي النحتية في لندن، كان يدور حول ما يجري في بلادي من ويلات وكوارث وإرهاب منفلت، مارسه النظام السابق ضد شعبنا العراقي. وكان فن النحت قد عبّر عما أريد البوح به للمشاهدين أكثر من الرسم. وهنا تكمن صلاحية هذا النوع من التعبير أو ذاك.

*** قَبْلَ أَنْ نَتْرُكَ الْحَدِيثَ عَنْ أَعْمَالِكَ، هَل مِنْ لَوْحَةٍ بِعَيْنِهَا، قَد تَكُونُ لَهَا مَكَانَةٌ خَاصَّةٌ فِي نَفْسِكَ، تُرِيد أَنْ تُحَدِّثَنَا عَنْهَا؟**

- لكل واحدة من لوحاتي ذكرى وقصة خاصة بها، فلا أولوية لواحدة على الأخرى.

*** كُلُّ أَعْمَالِ الْفَنَّانِ فَيْصَل لُعَيْبِي، إِذًا، هِيَ بَنَاتُهُ الْقَرِيبَاتُ مِنْ نَفْسِهِ، وَلَا عَجَبَ؛ فَهَذِهِ هِيَ مَكَانَةُ كُلِّ عَمَلٍ ثَرِيٍّ أَصِيلٍ. الْآنَ، بِالْإِضَافَةِ إِلَى إِبْدَاعَاتِكَ الْفَنِّيَّةِ، لَا يَخْفَى عَلَيْنَا مَا لَكَ مِنْ خِبْرَةٍ طَوِيلَةٍ مَعَ الْقَلَمِ شَهِدَتْ مُسَاهَمَاتٍ صَحَفِيَّةٍ عَدِيدَةٍ، امْتَدَّت إِلَى تَأْسِيسِ جَرِيدَةِ "الْمِجْرَشَةِ" السَّاخِرَةِ عَامَ 1992، فَوْرَ اسْتِقْرَارِكَ فِي لَنْدَنَ، فَهَل الْكَلِمَةُ الْمَكْتُوبَةُ هِيَ رِيشَةٌ أُخْرَى لِتَوْصِيلِ رِسَالَتِكَ؟**

وَمَتَى بَدَأْتَ "الرَّسْمَ" بِالْكَلِمَةِ؟

- وسائل التعبير عديدة، وهي طوع بنان الإنسان القادر على استخدامها. ولكن يبقى السؤال قائمًا عن قدرة هذا الإنسان أو ذاك عن تفوقه في هذا المجال أو ذاك. والقضية في النهاية، تعتمد على التجربة والثقافة والعمل المستمر والجاد ومتابعة ما يجري حولنا. فلكل وسيلة تعبير حدودها وقدرتها التي تقف عند مشارف لغة تعبير أخرى. وهنا يمكن معرفة مواهب الناس في هذا الجانب أو ذاك، وكذلك درجة فهمهم للعملية

الإبداعية وشروطها المطلوبة. الكتابة وسيلة تعبير عظيمة إذا ما استخدمت بمسئولية عالية. ولهذا، علينا التأني عند الشروع بوضع القلم على الورقة لغرض كتابة مادة ما، أو كلمات ما.

*** هَل لَازَالَتْ "الْمِجْرَشَةُ" تَصْدُرُ مِنْ الْعَاصِمَةِ الْبِرِيطَانِيَّةِ، لَنْدَنَ؟**

- لم تعد المِجرشة قائمة لأسباب مادية بحتة. لقد كانت صوتًا حرًّا ومستقلًّا، قدمت ما استطاعت القيام به من خلال كتّابها الشجعان كل ما يمكن تقديمه، وحسب ظروفها الصعبة. وأنا فخور بها وبكتّابها ومقالاتها الجريئة والجادة بسخرية عالية ومهنية مشهودا لها. لقد استمرت عشر سنوات معتمدة على اشتراكات قرائها، ودعم كتّابها المجاني لها، لكن توقفها لم ينهِ دورها النقدي الهادف حتى هذه اللحظة. فلا زال العديد من كتّابها وقرائها يلحّون على ضرورة إعادة إصدارها كلما التقوني في مناسبات عديدة.

*** قَبْلَ أَنْ نَتْرُكَ الْحَدِيثَ عَنْ "الْمِجْرَشَةِ"، يَدْفَعُنِي فُضُولِي لِلتَّحَرِّي عَنْ مَعْنَى التَّسْمِيَةِ؛ تُرَى، مِنْ أَيْنَ جَاءَتْ؟ وَمَا سَبَبُ اخْتِيَارِهَا؟**

- المِجرشة هي آلة عراقية قديمة استُعْمِلَت لجرش الحبوب وتحويلها إلى جريش، مع فصل القشرة عن اللب، بمعنى تصفية الحبوب وتنظيفها مما علق بها. وهي ليست الرحى التي تطحن الحبوب وتحولها إلى دقيق ناعم، مع تشابه الشكل والعمل. وقد تغنى بها العديد من الشعراء، كان أبرزهم المُـلَّا عبود الكرخي، الذي كتب قصيدة شهيرة تحكي حال المرأة العاملة عليها. ومن هذه القصيدة أُخذ اسم المِجرشة، والتي تعني هنا التفريق بين الصحيح والخاطيء في حياتنا السياسية والمعرفية عمومًا. ومطلع القصيدة يقول:

ذبيت روحي عله الجرش
وأدري الجرش يؤذيها
ساعة وكسر المِجرشة
وألعن أبو راعيها

* نَفْهَمُ، إِذًا، أَنَّ المِجْرَشَةَ هِيَ رَمْزٌ لِلْفَرْزِ بَيْنَ الْغَثِّ وَالنَّفِيسِ. نَشْكُرُكَ عَلَى هَذِهِ المَعْلُومَةِ الشَّيِّقَةِ. أَخِيرًا، مَاذَا عَنْ مَعَارِضِكَ الْفَنِّيَّةِ، وَأَيْنَ تُقَامُ؟ وَهَلْ مِنْ أَخْبَارٍ عَنْ مَعْرِضٍ مُقْبِلٍ، بِمَشِيئَةِ اللهِ؟

- المعارض نوعان، معارض فردية ومعارض جماعية. معارضي الفردية هي بحدود 16 معرضًا، امتدت من البصرة، مرورا ببغداد، ثم روما، ميلانو، فلورنسا، بروكسل، الجزائر، بوسطن، البحرين، أبو ظبي، الكويت، لندن، أوسلو، كوبنهاجن. ولكل معرض عنوان وموضوع محدد؛ وهذا ما سِرتُ عليه منذ البداية. أما المعارض الجماعية، فهي كثيرة وتمتد على رقعة واسعة من العالم شملت كلًّا من بغداد، البصرة، بيروت، دمشق، الكويت، البحرين، أياوا، مِتشِكان، تكساس، دبي، لندن، باريس، روما، فلورنسا، موسكو، الجزائر. هناك أيضا مشاريع في الطريق، لإقامة معارض شخصية ومشتركة جديدة، لكن لا تزال مشكلة المكان والزمان، إضافة إلى نوعية الشروط والقاعة، هي التي تقرر قيامها.

* فِي نِهَايَةِ حِوَارِنَا هَذَا، نَسْتَخْلِصُ أَنَّ فَنَّكَ وَحَيَاتَكَ مُتَلَاحِمَان، وَكَأَنَّ الْوَاحِدَ مِنْهُمَا صَدى يُرَدِّدُ الْآخَرَ. وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ تَمَيُّزِ كُلِّ لَوْحَةٍ مِنْ لَوْحَاتِكَ فِي الذِّكْرَى وَالْخَلْفِيَّةِ الَّتِي تَوَلَّدَتْ عَنْهَا، إِلَّا أَنَّهَا تَتَسَاوَى مَعَ بَاقِي اللَّوْحَاتِ فِي الْمَكَانَةِ مِنْ نَفْسِكَ. لَا عَجَبَ، إِذًا، إِنْ فَاحَ مِنْ كُلِّ وَاحِدَةٍ مِنْهَا عَبَق خَاصٌّ بِهَا كَأَنَّهُ بَصْمَةٌ تُمَيِّزُهَا عَنْ أُخْتِهَا فِي اللَّوْحَةِ الْأُمِّ، لَوْحَةِ حَيَاةِ الْفَنَّانِ فَيْصَل لُعَيْبِي.

الْحَدِيثُ عَنْ فَنِّكَ وَأَعْمَالِكَ، فِي الْوَاقِعِ، هُوَ مِنْ الثَّرَاءِ بِحَيْث إِنِّي كُنْتُ أَتَمَنَّى أَلَّا يَنْتَهِي. يَكْفِي أَنَّ كَلِمَاتِكَ الْخَالِدَةَ عَنْ قُدسِيَّةِ الْمَرْأَةِ وَمَكَانَتِهَا، لَيْسَ فَقَط فِي نَفْسِكَ، إِنَّمَا أَيْضًا فِي نَفْسِ رَسُولِ الْإِسْلَامِ، عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ، لَا تَزَال

تَتَرَدَّدُ فِي أُذُنِي. أَمَامَ كَلِمَاتِكَ هَذِهِ، وَسَخَاءِ إِهْدَائِكَ لَنَا، لَا يَسَعُنِي سِوَى أَنْ أَحْنِي لَكَ الرَّأْسَ إِجْلالًا. نِيَابَةً عَنْ مَجَلَّةِ الْجَسْرَةِ الثَّقَافِيَّةِ، أَشْكُرُكَ عَلَى صُحْبَتِنَا فِي تِلْكَ الرِّحْلَةِ الشَّيِّقَةِ إِلَى عَالَمِكَ، وَأَتَمَنَّى لَكَ التَّوْفِيقَ وَطُولَ الْعَطَاءِ.

- ومن جانبي أتمنى للمجلة وفريق عملها النجاح والتقدم لما هو نافع ومفيد لثقافتنا العربية، وأن تهتم بما هو جاد وأصيل ونابع من تربتنا وتقديمه للآخر كنتاج مضاف ومقابل لنتاجاته، شاكرًا لها هذه الالتفاتة الكريمة.

حوار أجرته الكاتبة

ليلى يوسف

عشر قصائد

للشاعر الإيطالي المعاصر ميكيلي كاكامو(*)

ترجمة

د. علاء الدين رمضان

العصر يقتلني

العصر بنفسه يقتلني
معزولًا
في هذا المأزق المحكم
أضم ذراعيَّ دائمًا صوب قلبِي
مثل عصفور مطعون
أنا عنصر من رماد
بلا بكاء
ولا هرج الرجال

وسوف نتابع

وسوف نتابع
دون أي هوى جديد
... أية معادلة أخرى
دون توقع الأشياء
التي حطت بعيدًا
فوق سطح من جليد
نقبل بعضنا بعضًا
بأفواه رءوم
وانسجام في أيدينا

الحب - رنين محبتي

الحبّ
رنين محبتي
خيط من الريح
ذراعان مربعان
كذلك يتحرك البحر
عشرة آلاف نجم
موغل في البعاد
الليلة دعنا نتبادل القبل

ونرتعش معًا
لأنه ما من فرصة أخرى هناك
نحن فردوسان خفِيَّان
المعقل الأخير
وراء كل محبة
مُتَّقِدَة

والآن تَخْفق

والآن تخفق
مثل جناح
شفيف لكي تنطلق
ما من أحد في الأفق
إنما هي الأحراش الخلفية
وسموق أشجار الزيتون
ما من كلام
ربما صوت
اخترق العشب
من الزرَّاع
لكنه ليس حتى لفظًا
مثل كلام السمك

يا نجمة الله

يا نجمة الله
يا نصلَ سكينٍ
لا يرتقُ السماءَ
دعي الملائكةَ
والأرواحَ المتأهِّبة تمرُّ
دعيهم يُفَكِّكون الأرضَ
مثل شلةِ خيطٍ
وكوني حصَّادةً
ماءً كيميائيًّا شديدَ الانفجارِ
كوني عاصفةً
أو دوامةً
دعيهم يرفعونَ مقصلةً
أو شَرَكًا
اسْتَثْنِ أَيَّةَ رحمةٍ
لألفِ خلود جديد
وأهملي التكوينَ
هكذا سوفَ نُوغِلُ بعيدًا
عن هذه القائمة
عن هذا المستقبلِ
نحو السماءِ المقابلة
إنها الغرفةُ الإنسانيةُ
العملُ المُكْتَمِلُ
بينما هُنا وفي استشراءِ الغازِ
يكونُ خيطٌ
فتيلًا مشتعلًا
والأصابعُ تتشبث بالأرضِ

مثلُ السراطينِ مثلُ الأفاعي
تَنْقِلُ حامضًا
طلقة نحو آفاق ذلك الشيطان
شرذمة من العروق
من الصدر المستديرِ
ملفوفة
وأنا في كل النيران
بمزاج مهتاج
بكل تسميم الغاز
مثل مرهم أنزلق
صوب النهاية
نحو الحيلة
وميت تمامًا
وهناك أرى الله ناظرًا
إلى شرائعه في الدنيا
بينما هذه الأرض المقدّسة تنهار
في المنحدر
الإسفنجي مندفعة
من قطب إلى قطب
بسبب هذا الانسلاخ
الأمواج تتقلب
والأرض على الأرض
مغمورة بالنفاية
في كل مكان
فوق خط القمم
في ضغط الهواء
نحن كيان واحد في الشفاه
وبعدئذ سيدك انثنى قليلًا
مثل الفلين أو طيارٍ
أو طائرٍ
افتح يديك ونل مددًا
ثم تحطم
بلا خطايا
مثل مغناطيس
حطم هذه الأطواق
هذه الدوائر في الأرض
هكذا بوحشية
سنتمايل مثل الصهارة
مادة غير مقدرة
مثل النفايات في السماء

كتمان الهوى

أتكتم
المحبة
كما لو أنك ما كنت هنا
كما لو أن صوتك الجذاب
ليس بملكه أن يصل إليّ

كما لو لم نكن حبيبين
على الطرف المقابل للسفينة
قلبي كسير
أعيش
أتطلع للتغيير
نقض العهد
قبل أن يصبح كل شيء أسن
مثل حبل في السماء
أنا أود سياجًا حاميا
أو خيطًا يحمل سيقاننا
أنت تعرف فمي مكمما
ولا شيء سوى المرارة
ربما ستكون هذه هي البداية

مرض المحبة

أنت استخدمت نسيجًا كهربيًا
لإتلافي
في عُشْرِ الوقت
كما لو أنني كنت طائرًا عجوزا
بيضة مهيضة
لو كنتُ صلصالًا
وأنا أردتُ تحطيم فمك
مع صرخة مدوية أو هياج
أردت تقييدك كلك
إلى أخدود في البحر
بعيدًا عن العالم
تحت مقصلة من السيوف
لأبقيك مقتولًا
لأجعلك بغير هدى
لست بعيدًا

قيد لأجلي

لي وحدي قيد
أقوى مِنْ غيابِكَ
قنطرة من الضوء تنقذني
بحر يعيش بآلام السمك
أو الأمان بالليل
يا حبّي المستور
أنت في نهاية رحلتي
قلب القدر
فلا تتعبيني كثيرا
أمسكي بيدي
وقبّليني
هكذا أنا أستطيع التنفس من جديد

عندما تتجاوزنا أرواحنا

في النهاية عندما
أرواحنا تتجاوزنا
لتتركنا نتمدد
عندئذ تبدأ بتعليمنا

أننا ذاهبون

ونحن نستهل الذهاب إلى النشوة

والهواء الوحيد

أيا كان هو غير طبيعي

ونحن لا نملك مزيدًا من مبررات الحياة

ونحن واهنون ومذعنون

قبل أن أقبر

قبل قبرِي

أريد (مزمارًا) في رئتي

يشبه سارية علم

وريحًا من الكون

وسمكًا طائرا

أو أجنحة

أريد أن أمسك بأصابعك

حتى حبة قلبك

عندئذ سأترك نفسي لتقبر

حتى في بئر من حديد

(*) **ميكيلي كاكامو Michele Caccamo**: شاعر إيطالي معاصر، ولد في 1959/12/21م؛ في توريانوفا بجنوب إيطاليا، وهي مدينة من مناطق مقاطعة ريجيو كالابريا الأقرب إلى تونس منها إلى الشمال الإيطالي، من أعماله المنشورة: "مُكلل بالورود/ مسرحية2003"، و"الصداع نفسه.. الكلام نفسه/ شعر 2005"، و"الفراولة البرية الغامضة/ شعر 2005"، و"التفاحة وشجرة التفاح/ شعر - بالاشتراك مع دونا أماتي Dona Amati 2006"، و"كيف سأجوب البحر/ شعر 2007"، و"مختارات/ شعر - بالإسبانية، مدريد 2009"، و"مرض المحبة/ شعر - بالإنجليزية، نيويورك 2010"، و"قصائد بلغة النور/ شعر - بالاشتراك مع الشاعر الفلسطيني منير مَزْيَد، بالعربية والإنجليزية والإيطالية، تقديم علاء الدين رمضان، وفرانز كراوسبينهار، بيروت - نيويورك - روما 2010"؛ نشرت أعماله في عدد كبير من الدوريات بلغات مختلفة في إسبانيا وفرنسا وتشيلي والأرجنتين والبرازيل والولايات المتحدة الأمريكية والشرق الأوسط وجنوب آسيا.

ترجمة: د. علاء الدين رمضان

قصائد مختارة
للشاعر الإنجليزي المعاصر هارولد بنتر(*)

ترجمة وتقديم
عبد السلام إبراهيم

الأيام الخوالي

حسنا ، لم تكن هناك مشكلة
كل الديمقراطيات
(كل الديمقراطيات)
كانت خلفنا
لذا اضطررنا أن نقتل بعض البشر
ثم ماذا ؟
قُتل اليساريون
ذلك ما اعتدنا أن نقوله
عودة للأيام الخوالي :
ابنتك يسارية
سأدك بعمود الاقتحام هذا
بكل السبل عاليا وعاليا
مباشرة وبكل السبل عاليا
بكل السبل خلال جسدها اليساري
الحقير
وهكذا أوقفت اليساريين
ربما كانوا في الأيام الخوالي
لكنني سأقول لك بأنها كانت نعم الأيام
الخوالي .
على أي حال .. كل الديمقراطيات
(كل الديمقراطيات)
كانت خلفنا
قالوا : لا تخبروا
(لا تخبروا .. وحسب)
لا تخبروا أحدا بأننا خلفكم

المساء

فلت الصيف من قبضتهم
بعد الحمى الأولى التي أصابتهم
يوميا من طهو الطعام
أحضروا الرجال
ووضعوا خنزيرا خشبيا

في الجرح الذي تسببوا فيه
وتركوا جراحة الجلد
للحلاقين والطلاب
البعض نقب عن ضياعهم
في صندوق تاجر الحديد
ونفذ صبرهم وهم يسترجعون
- قبل أن تبدأ الرحلة -
مقالاتهم عن الإيمان
دس البعض أنوفهم في القذارة
أصموا آذانهم من الحرارة
والرجال قابعون في الحفرة المطاطية
التي بعثرت أشلاء الماعز
لدهشتهم وريبتهم
أعطوا رجلا ضريرا
كلبا مجنونا ليشم
كلبة أكلت الغنيمة
الكلب ظهر عاريا في أفكاره
أصبح كلبا شرسا بالليل
حارسه هو اللص الذي سرق دمه

في قصر الإمبراطور في الفجر

طبيب القرن الثامن عشر
يكمم أنفه المكسور
المجنون وكيميائي القرون الوسطى
يناشدان
السماء الصارخة
اللون الأزرق يغري العين
الدمى المتحركة الخجولة تستقيم
الآن مثل الحلزونات
اختصاصي آخر يتعثر في الرمل
لكن لا يزال حلزون الحب
يلقي بشمسه فوق أسطح السفن
في شهر مارس
الفقاعات تغطي الضفادع
في أكياس شفافة
في نوفمبر الأعياد
في الكابوس تتحول أفخاذ العاشق
لمخالب
الأعين تقضم سياج المعطف
الصخر ساكن – الوقت سراب
دُفن العالم
في القرية اليابانية المنصهرة
الجرس الخشبي يدق في المعبد
حيث يتبعثر الأرز والمانجو
كل الأزهار في بداية عمرها
والآن نسمع ألم الصمت

إنه هنا

ما هذا الصوت الذي سمعناه ؟
دخلت إلى الغرفة المهتزة ؟
ما هذا الصوت الذي دخل في الظلام ؟
ما متاهة الضوء الذي سافرنا فيه ؟
ما هذا الموقف الذي نتخذه
أن نهم بالخروج ثم نعود ؟
ماذا سمعنا ؟
إنه النَفَسُ الذي التقطناه عندما تقابلنا
للمرة الأولى
أنصتي .. إنه هنا ..

الرجل الآخر

إنه الرجل الآخر الذي يحتضر
يتقلب في قبره
مات .. لكن رُوحه هائمة
قيمته محفورة على ساعده
يقسم أنه مقدس
وهو يفر من حياته
لكنه يعترف أنه أنفق الأموال
في المعركة التي أخافت المموَلين
أثناء خروج نَفَسه الأخير المميت
أن نلصقه بوطن
حيث تؤكد البنات والصبية
أن الميت قد بعث من جديد
لكن كان لذلك حَدٌّ
للمراوغين والمتذبذبين
للمسعورين والمتطاحنين
الذين يتحركون ببطء والمجروحين
الذين امتصوا الزبد
إنه الرجل الآخر هو الذي يحتضر
إنه يموت من الحب كمدا
حب قضى على أنفاسه
ويحرقه في قبره

النشرة الجوية

سيكون اليوم ملبدا بالغيوم
سيكون باردا إلى حد ما
لكن بينما يمر اليوم
ستشرق الشمس
وسيكون المساء جافا ودافئا
فى الليل سيلقى القمر بأشعته
وسيكون ساطعا تماما
ستكون كذلك - كما ذُكر -
ريح نشطة
لكنها ستخبو في منتصف الليل
لا شيء سيحدث بعد ذلك
قدمنا لكم النشرة الجوية الأخيرة

(*) هارولد بنتر (1930-2008) : شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، الحائز على جائزة نوبل في الأدب عام 2005، ولد في حي هاكني بشرق لندن، ويرجع أصل والديه إلى يهود البرتغال. كان بنتر وحيد أبويه والتحق بمدرسة هاكني الابتدائية وفيها قام بدور ماكبث، ثم بدور روميو في مسرحيتي ويليام شكسبير (ماكبث) و (روميو وجوليت) على التوالي. أما أول مرة يذهب فيها بنتر إلى المسرح فقد كانت لمشاهدة الممثل الإنجليزي دونالد وولفت يؤدي دورًا في إحدى مسرحيات شكسبير، وبعدها ذهب إلى المسرح ست مرات لمشاهدة نفس الممثل، ووصل الأمر إلى أن مثل بنتر دورا ثانويا مع وولفت في مسرحية بعنوان (أحد فرسان الملك).

في وقت متأخر أعيد اكتشاف قصائد لبنتر بالصدفة وهي عبارة عن عشر قصائد مبكرة وتم نشرهم في عام 1992، وعندما نشرت تلك القصائد ألقت بالضوء على تلك الفترة التي كتبها فيها وهي المرحلة التي سبقت كتابته للمسرح ومن تلك القصائد قصيدة "عام جديد وسط البلاد" وقصيدة "الثريات والظلال" وقد نشر تلك القصائد في مجلات أدبية.

كانت تجربته الشعرية ثرية جدا وقد التقت بتجربته المسرحية فزادتها ثراء، فنجد قدرته اللغوية على توظيف أفكاره وإلقاء الضوء على بعض القضايا الفكرية والسياسية التي ينتهجها، ثم نكتشف أن تجربته المسرحية تلقي بظلالها على شعره وكما أن المسرح يبرز تجارب بنتر الحياتية فشعره أيضا يعكس تجاربه في الطفولة، وفي المرض ومواقفه السياسية تجاه القمع والحروب التي تشنها بعض الدول الإمبريالية. برز اهتمام هارولد بنتر بالمسرح بعد أن تجاوز عمره عشرين عامًا. في عام 1948م وبناءً على توصية من المخرج الإذاعي والمسرحي ر. د. سميث تقدم بنتر بطلب معونة مالية من أجل دراسة التمثيل في الأكاديمية الملكية للفنون المسرحية، وقد حصل على المعونة ودرس في الأكاديمية لمدة فصلين دراسيين تقريبا لكنه لم يكمل تلك الفترة المقررة له، ثم رفض التحاقه بالجيش والخدمة في صفوفه فقدم للمحاكمة كمعارض للخدمة العسكرية، وكانت معارضته لأسباب إنسانية، وللتعبير عن رفضه المطلق لفكرة الحروب واللجوء للسلاح وقد برز ذلك الاتجاه في بعض قصائده وخطبه التي كان يلقيها سواء الأدبية أو السياسية.

إذا ألقينا نظرة إلى مسرحيات هارولد بنتر سوف نرى من بين أمور أخرى، مدى ثورة هذا الأديب على مناخ الواقعية أوالطبيعة في المسرح الحديث، خاصة وأن الواقعية سمة غلبت على الدراما الأوروبية بشكل عام وعلى الدراما الإنجليزية كجزء لا يتجزأ منها. إنها تلك الواقعية التي ازدهرت مع بدايات القرن العشرين، والتي تمثلت في أعمال الأديب النرويجي هنريك أبسن وهو رائد مسرحي متميز وصاحب المدرسة الواقعية، ثم السويدي أوجست ستريندبيرج، والذي انتقل من المدرسة التعبيرية إلى المدرسة الواقعية فأبدع فيها وأغنى عشاقها بمسرحياته، ثم الأيرلندي جورج برنارد شو! وسنجد العبث في مسرحياته الذي لا يجد في الواقعية حلا لمشكلات المجتمع العبثية.

في الفترة الأخيرة من حياته أعلن توقفه نهائيًا عن الكتابة المسرحية وتحوله إلى الكتابة في

موضوعات الثقافة والسياسة وقد أبدى اهتمامًا عميقًا بموضوع الشرق الأوسط في الختام أنه في مارس 2005 أعلن هارولد بنتر أحد أهم رواد العبث وانحاز معارضًا للسياسات الأمريكية والإسرائيلية ولفكرة العولمة عمومًا، وقف بوضوح الرأي ضد الحرب الأمريكية البريطانية على العراق؛ وهو بموقفه الفكري الثقافي الجديد نسبيًا وبإعلانه التوقف عن الكتابة المسرحية يكون هارولد بنتر قد أسدل الستار على ظاهرة مسرح العبث التي دامت لأكثر من نصف قرن من الزمن. حصل بنتر على العديد من الجوائز منها جائزة ولفرد أون للشعر عام 2004، ثم حصل على جائزة نوبل في الأدب عام 2005. من دواوينه (قصائد) 1971، (أعرف المكان) 1977، (مختارات شعرية ونثرية) 1978، (عشر قصائد مبكرة) 1990، (مختارات شعرية ونثرية) 1995، (المختفي .. وقصائد أخرى) .

ترجمة وتقديم: عبد السلام إبراهيم

زَهْوُ أَخْيلَة

اعتدال موسى الذكر الله
شاعرة من السعودية

أنا
وَالشِّعْرُ
وَالأَطْيَافُ
تجذبُني
إلى البحارِ
والأَصْدَافِ
والدُّرَرِ
وَشَاطِئُ حُبِّنا الوَرْدِيِّ في أَلَقٍ
يُغَازِلُ طَيْفَ سَاحِرَةٍ من البَشَرِ
وَيَعْزِفُ ذكرياتِ الوجدِ في نَغَمٍ
وَنَجْمُ الزَّهْوِ في الآفاقِ بالقَمَرِ
مَواويلٌ
أهازيجٌ
وَأَشْعارٌ تُسلِّينا
تُراقصُنا وفي سَمَرٍ
ويقفزُ طَيفُ ذكراكَ
على وجَلٍ
يُداعبُ قلبنَا التَّوَّاقَ في السَّحَرِ
فيزهو الليلُ بالأَمَلِ
ويَزْدَانُ الهوى الخَمْرِيُّ بالحُلَلِ
وَيَسْكنُ جُرْحُ ذكرانا
وينثرُ في الهوا زَهْرًا وريحانا
ويبقَى القلبُ نشوانا
يُعانقُ زَهْوَ أَخْيلَةٍ
بِذكرى الوصلِ فَرحانا

اعتدال موسى الذكر الله

ثلاثية (نهى)

نور سليمان أحمد
شاعر من مصر

1- نهي

كبرت .. نهى
وصار الزمان الذي ..
تحلمين به يابنتي
مسحة من تعب
فلا التين أثمر..
عند احتراق الندى في الفصول
ولا لون الصيف خد العنب
وعقي الضفائر
نخلات عمرك
حين تهزينها يابنتي
تساوى لديك رفيف الأماني
ولون الغضب
هيا إلى شاطئ الذكريات
انظري للنوارس
حين يطوف بي وجهها في البلاد البعيدة
أراك عنيدة
مالت على راحتي كي تنام
وكان المساء بنا يقترب

2 - في الواحدة

في الواحدة
والليل يطلب موعده
تنمو القصيدة والأنامل مجهدة
جاءت نهى
وأنا ألملم ما تبقى من حروف ..
فوق نار خامدة
فتسللت عبر المقاعد والجرائد
والنقوش الباردة
حين استوت فوق الأريكة طفلتي ..
تتأمل الوجه المفصد والعيون الجامدة
دقت بقبضتها
فأفزعت القلم
فترنحت كل الحروف
تبدلت كلماتها
صارت شجر
حجرا .. حجر
ونهى .. تعاود دقها متعمدة

3- **الليل**

لليل طعم وأنا ..
بين الدمى طفل يعود
قد هده الحلم المعذب والأماني المجهدة
عذرا .. نهى
فالعمر أضحى يابنتي ..
وطنا تعصره الحدود
كانت نهى بين انفلات النوم ..
من جفن يداعبه النعاس ..
وحلم والدها المشكس
تنفض الأحلام أزهارا وأطيارا
نغني للمساء
استيقظت .. وأنا أداعب دمية ..
نظرت إليّ
انداح ماء الوجه يسقط فوق أغطية اللعب
ليت الشباب يعود ..
فتأوهت
واستنكرت
قفزت .. وراحت ترسم الأخدود في وجهي
مسارا للتعب

نور سليمان أحمد

يوميات ذئب

عبد الرحيم عزام مراشدة
شاعر من الأردن

في اليوم الأول

كاد الراعي يجن..
لما لعب الحمل بين يدي الذئب
فراح يبسمل .. باسم الله
وأدار لكل شياه الحقل قفاه
وهنا قرر أن لا يصحب بعد اليوم كلاب
الحي
وكسر حتى قبل يكون النوم عصاه

في اليوم الثاني

كان وديعًا جدًّا هذا الذئب
ونام على كتف الراعي
وعلى صدره بهدوءٍ حطت يداه

أما في اليوم الثالث

كان النوم ينام بعين الراعي
وتراوده في الأحلام صباه
وشياه الراعي كانت تلعب في فرح
وعلى جنبات النهر.. تغازل بعض حصاه
وقبل يكون مساء
عاد الذئب ليس وحيدًا
كان يقود قطيعًا يتلوى بالصرخات من
الجوع
داس الراعي ومضى ليمزق فرحته
ويمزق لحم شياه

عبد الرحيم عزام مراشدة

تعريفاتٌ بدائية جداً

محمد بلمو
شاعر من المغرب

الحمامُ
على عشِّه انكفأْ
ومضَ نورُه وانطفأْ
أضْربَ عنِ الهديلْ
وموائدِ الكلامْ
يئِسَ تمامًا
مِنْ وَقْفِ حُروبٍ
تزدهرُ
تحتَ راياتِه
القطيعة
بينها والقطيعِ تاءٌ
هو
لمستقبلِهِ الزّاهِرِ
تنسجُ مراكزُ بحثٍ
أزرارًا متطورة
هِيَ
لمْ تُعرفْ بعدُ
أنّها
وَهمْ
الشعر
يهجو المعنَى الواحدْ
يتبادلُ الحديثَ مع الرِّيحِ
على رصيفِ مقهَى البياضْ
السياسة
شجرةُ الخشبْ
لمْ تحظُرْ فاكهةٌ قطُّ
كرنفالَ الحَطبْ
الظلم
فرقٌ شاسعٌ
بينَ لكَ
وعليكْ
هذا الفَجُّ لا يموتُ أبدًا
اليأس
يشعلُ في العروق
حرائقَ مبهمة
يومِنُ كثيرا بالخرافات

لذلك يسهُلُ ركوبُ ظهرِه

السعادة

ما لا يُدرَكُ

إلّا ليُترَكْ

الأمرُ مرهونٌ

بمزاجِ المطرْ

المرأة

خيمةٌ

أكبرُ من عينينِ

و تهدينِ وقدّ

هي مهدُ العالمِ

فجرُ الغدْ

التاريخ

حِبرٌ ينتظرُ السراحَ

منْ قاضي جلساتٍ

تُؤجّلُ باستمرارْ

الرجل

يُخلي المواقع تِبَاعًا

ويكتفي بالذكرياتْ

التطبيع

آخرُ تقليعاتِ الهزيمةْ

الجلباب

صوتُ الصّبرِ

منْ كمانِ أبي

القناع

رسالةٌ مَكِرَةْ

الإنترنِتْ

نافذةٌ في أقصى غرفةِ نوم

تتسكعُ منها في العالم

ثم تنامْ

لكنك لستَ في مأمنٍ دائما

الزهرة

كانت صديقتي في الحقل

جميلةٌ

هشّة

لذلك لا تُخطِئُها الحوافرْ

الفوضى

تُوقِظُ النِّظامَ

تنتشلهُ من وَحلِ أحلامه

تُمرِّنُه قليلًا

كيفَ يعزِفُ لحنَ التّعايُشِ

على كمانٍ جاهزْ

حين تتوارى عن أعين الشرطة

تتركُ لهُ رسالةً:

أنا ابنتُكَ الشرعية

النجوم
استقلتْ كلُّ الطائراتِ دفعةً واحدة
تجهَّمتْ مطاراتٌ
تزاحمتْ سماواتٌ
بسرعةٍ دبّتْ في الكون أزمةٌ حادة
بسرعةٍ استقالتْ حكومةُ الأرض الفدرالية

الحب
يذهبُ كل صباح
إلى العمل
يشربُ قهوته في أقلِّ من دقيقة
يبتسمُ للزوار
يغرقُ في عرقِ جبينهْ
عندما يعودُ في المساء
يسقي حشائشَ الطريق
يزرعُ قطعَ جُبنٍ طريٍّ
للقِطَطِ اللَّقِيطَة
يسألُ الشجرةَ عن حالِ الحقولْ
يركبُ غيمةً
لِعيادةِ صبايا الحرب
يُنصِتُ لشكاوى الفراشات
عندما يصلُ في الليل إلى عشه
ينهالُ على كتاب
يُقبِّلُ حبيبتَهُ بلا نهاية
وينامْ

العدل
لا نحلمُ به جميعا
سفينةٌ قديمةٌ
لا تجيءْ

الأرض
على فراش المشفى
مُنهمِكةٌ في وجبةِ سيرومْ

الكتاب
مُنْزَوٍ في أحدِ الرّفوفْ
يَحكي للغبارِ أسطورتَه
ينتظرُ زبونًا ميئوسًا منه

اليسار
مستقبلٌ نائمٌ
عندما كانَ يحبو
خاصمَ عظامَهُ الرِّخوةْ
نسي أزهارَهُ
غرقى في مِحْبَرة
هو أيضا
نَحَتَ آلهةً لدينِهِ
ومَقْبرَة

الحزب

إشارةٌ صغيرة
شبيهةُ الشَّبهِ بالرَّمادْ

الجريدة

على أسْطحٍ طازجةٍ
تنشرُ الغسيلَ المتاحْ
وتنسى ملابسها الداخلية
عندَ المُحَقِّقْ

الجار

تحت سقف واحدٍ
أتبادل معه التهاني والمواساة
بالبريد فقطْ
في نفسِ الدارِ
الآيلةِ للسّقوطْ

الشجرة

تحرسُ ساحةَ الاحتجاج

الحلم

وحده لا يستطيعُ العسَسُ
إلقاءَ القبضِ عليه

القلم

قطعَ عطلتَهُ
وعادَ متعجلا
إلى بستانِ الحروف

الجنس

كالخبزِ
كلما استطابَ الجوعُ
هبَّتِ الثوراتُ

الحصار

إحدى حِيَلِ اللُّصوصْ

القهوة

إن لم تكُنْ مُرّةً
لا يقرَبُها صديقي
رائحتُها حُقولٌ شهية
وكذلك النبيذُ القليلْ

الإنسان

يغازلُ غربتَه
في الغابرِ
اكتشفَ النارَ
واليوم
دخان
دخان
دخانْ

المثقف

مولعٌ بالمآزق
خانتْهُ سُحبٌ
أو

استعادَهُ ركنٌ صغير
يسأل الكتبَ عن سرِّ هذه الضوضاءِ
والبلادِ الغامضة

العامِل

يحكمُ بفتاتِ القانون
أو
يعتصمُ أمامَ مذبحٍ مغلق
والنقابة تاهتْ في الحكاية

الكرسي

مثل معطوبي الحروبْ
لا يفكرُ حتى في الوقوفْ
حين نصحَه الطبيبُ
بتمارينَ رياضية
طلبَ إجازةً مفتوحةً
واختفى في أطرافِ المدينة

المقاومة

حصنُ النازحين تحت الموت
يفتشهُم عساكرٌ كلَّ صباحٍ
على باب مرحاضٍ لصيقٍ بغرفةِ نومٍ
صغيرة
في الليل ينامون قليلا
بين قبرٍ وسقفْ
قديمًا ضاعتِ الأرض
زِنادُ العساكرِ اليومَ
على القلبْ

الحكمة

خيمةُ المجانين
حينما تسرقها عواصفٌ مع الغبار
نتعذَّرُ بالموت
ونبكي

الشمس

تُحيك للحياة ظلالا وارفة
وتحميها من البرد

القمر

هناك أزورُ كل مساءٍ أحلامي
أتسللُ منْ نافذةْ
نلتقي في المطارِ الوحيدِ
هُناكْ
نُسرِعُ نحوَ الجبالِ البعيدةْ
نَعرُجُ على الصحاري الرَّطبةْ
السّمكُ لذيذٌ
في الميناءِ الوقورْ
نحتسي بعضَ الشَّايِ
ونَتوادَعْ

السجن

سيركُ المأساة
فسيحٌ بلا نهاية
وغيرُ مرئي

الصبا

شمسٌ تشرق
مرةً واحدة
رائحةٌ
فاكهةٌ
حين تغيبُ
لا تعود في الصباح
لا تعودْ

الصحراء

بحرٌ
تتلاطم الكثبانُ
تتوجعُ باستمرار
كأنها معلقةٌ في السماءْ
والقصيدةُ لم تكتملْ

محمد بلمو

سلا، في 16-24 يونيو 2010

كم وردة بقيت؟!
(مهداة إلى مرضى السرطان)

شهناز شيخة
شاعرة من سوريا

بزخاتٍ من الضوءِ
كانت تستحم ..
.. يا لهذا السحر ..!
حوّلها ...
رأسها العاري
زوابع من ألم ..
في عباب أنينها
بحرٌ تكاثف نخلةً
تنداح بتلتها ..
حقنًا من المورفين من يأسٍ
يغيب اللون في قلقٍ
بين جفنيها .. توهجًا و شحوبًا
يُزهرُ في قلبها الليمونَ
كم وردةً بقيت لها ؟!
لينوس فيها الضوءَ
في الحلم الأخير
نخاريب نحلٍ خاويةً

بحرًا ..تنتحر فيه الحيتان
موحشُ ذاك البحر
لكن ..
حين تهطل الشمسُ
وترقص في محافل الموج .. الدلافينُ
بحناجر من ملحٍ ومرجان
ستشدو لحزنك عرائس البَحر
.. يا جسدًا من اللوز
الورد في حناياك .. يرقصُ
ففي الصحراء ثمةَ جنةٌ
شرارة الشمس
تشعلُ قمم الجبال ..
تذيب قلبًا من جليد
يا جسدًا من اللوز
.. من ومضةِ برقٍ
.. من تراب
ينبت الكمأ !

ضحكة صغيرة

خلدون إبراهيم
شاعر من سوريا

إنّها ناقةُ الشمسِ
لا تعقروها
وصلّوا لها
كي تصلّي عليكم
وصلّوا على من يباغتكم بالزمرّد
في أوّل الفجر
لا تدعوها تمرّ
مرورَ الغريب
ولا تمنعوها عن السماء
حتّى يطالَ الخضارُ الرمالَ
ويندى قميصُ التراب
وتعبر من دون سرج
خيولُ الكلام
إلى نجمة في السماء البعيدة
أخلوا لها ما يعيق الهبوب
وكونوا على ثقة أنّ ما سترون
سيدهشكم لا محالة
بعضُ البياض المبكّر
في الليل
يدهشُ
بعضُ السحاب المبكّر
في الصيف
يدهشُ
بعضُ الكلام المبكّر
في الصمت
يدهشُ
لا تعقروها
لكي لا تدمدم فوقكمُ الكلماتُ
وكي لا تسوّى الأماني عليكم
أواخرَ أحزانكم
إنّها ضحكةٌ
في الزمان الذي يتأخّرُ
تعرفُ كيف تسدّ الفراغ
بوجه الفراغِ
فيا أيّها الآخرون
إذا ما أردتم عبادة أضغاثكم

فاعبدوها
ولكنّني لا أريدُ
بأن توصموا ضحكتي بالضلال
فلا هي تعبد
ما تعبدون
ولا هي تأكل
ما تزرعون
ولا هي تشرب
ما تنهلون
ولا هي تسلك
ما تسلكون
لكم شوككم
ولها زهرها
لكم شأنكم
ولها شأنها
إنّها هسهساتُ جناح الفراشة
حين ترشّ السماءَ
بألوانها
وهي كالضوء
حين يثير الطيور
ويلقي بأسماك أحلامنا
في المياه
أريد لنا أن نجمّل شكل الحياة
لكي لا نظلَّ بهذا الضياع
الذي يشتهينا
لكي لا نصاب بداء الندامة
في آخر الأمنياتْ
إنها ناقة الريح
قاموس حبّ من الكلماتْ

خلدون إبراهيم

وأنت إذ تكتب على الريح

أنور محمد سليمان الأسمر
شاعر من الأردن

وأنت إذ تكتب على الريح
جملتك الأخيرة /
النجوم صخور معلقة فوق صدرك
والقلب يموء كقطٍ
في زاوية العمر
والذكريات غيم على النافذة
قد يجيئك قمرٌ
يحطُّ على شرفتك أغنيةً
يوقظ شاعرًا فيك
ويركض كطفل
بين المفردات
تخيل
خذ غصنًا طريًّا من الماضي
وابتكر أملًا على فرس
يعبر فيك المرايا التي تنثرك
ويعبر فيك المرايا التي تجمعك
تعرف على نفسك واحدًا
واحدًا
تمسك بأطراف القصيدة
على أجنحة الحمام
قد تجد في آخر الأفق
من يشبهك
وقد تأسرك
امرأة أرق من أنوثتها
في الكلام
اقرأ على الليل
بعضًا من اسمها العالي
لا تفصح عن باقي الحروف
وقل للطير أن تحفظ سرّك
قد يأتيك من أول الاسم سهمٌ
يهوى إلى أول الحب
كي يقتلك
ويطير من آخره يمام
نقرّ في فضاء الحزن عمرك

***

وأنت إذ تكتب على الريح
تخيل /
ابتكر قاربًا يحمل على بحر
حزنك مفرداتك كلها
ربما يأتيك شاعر يحمل موجةً
ويرسم وردة لحبيبته النائمة
ربما تأتيك ذكرياتك المُتعبةْ

وذكرياتك المتعَبَة
تخيل وابتكر أملًا على فرسٍ
واصعد إلى برق
يفضي إليك بأسرار الغياب
والى وطن يسكن فكرة
في غموض المطر

***

وأنت إذ تكتب على الريح
ربما تخيلتَ أغنية وبكيتها
وقالت لك الأغنية:
ضع أمامك كله أمامي لأقتله
وحدي أمامك
وحدي وراءك
وقالت لكَ ياغبي
من أين يأتيك الصبي ؟!
ولا مريم ثانيةٌ
لينفخ الحب في روحها
ويجيء النبي
وربما خَيَّرتْكَ الأغنية
أن تعود إلى بطن أمك
وترتب على مهلٍ
شكل الحياة المهملة
وشكل الحياة المتعبة
هل ستختار مثلًا
أُمًّا غير أمك ؟
أرضًا غير أرضك ؟
حبيبة غير التي حملتك الدمع
وأنت مبتسمٌ
وتمشي غامضًا في المرايا ؟
هل ستحفظ أشياء الحياة المهملة ؟
وتحمل أشياء الحياة المتعبة ؟
أم سترميها في نهر الأسئلة ؟
لتبحرَ للنهاية مطمئنًا
وتختار شاعرًا فيك
تمرد على كل الأمكنة

***

وأنت إذ تكتب على الريح
وصادفتك جملة عارضة
مثلًا:
"نحلةٌ تلسع دمعة لتمتص وردة"
"وردة تحمل قبلة على يد امرأة
لتشكل من منفًى وطنا "
"وطن على رف مكتبة"
"مكتبة للهديل
وما تختر من صهيل "
"صهيل الأنوثة على جسد"
فوضى الورد والدمع "
"دمع على خد طفل يفكر كيف
يرسم من لعبة أفقا"
"أفق من حنين
يعيد العشب للروح "

"روح فراشة تفتش في حجر
عن أقحوانة نائمة"
"أقحوانة على نجمة تمازح
ليلة العاشقة"
وأنت إذ تكتب
لا تلتفت خلفك
وارسم فتوحاتك
على لوح من جنونك العاطفي
واصعد إلى برق
يفضي إليك بكل أسرار الغناء
وشيد بالنشيد
صروح أحلامك العالية
وقل للطير أن تحفظ سِرَّك

أنور محمد سليمان الأسمر

حُقولٌ ماطِرة

عمر أبو الهيجاء
شاعر من الأردن

(1)
كأن الذي راحَ ليس لكْ
وما ظل منك ليس لكْ
لم يعد أمَامَك
سوى الذي تخلى عنكْ
خذ أمَانِيك
والشهواتْ
خذ كلَّ ما تريد
ما عاد شيء يُشبِهُكْ
لا تلتفت للوراء
قميصك مقدودٌ
وجرحك زمّلك
يا صاحبي
سواسيَة نحن في الكتابةِ
واصل
نشيدك
أيها المَلكْ

(2)
أنا الذي أغزلُ
بيدين من ندى
شراشفَ الليل
وأدخنُ فوق ثلجِ الروحِ
آلامي
وأخلع مرايا الشمس
وأمضي محتفيا بالحروفِ
حروفي جوقة الشعراءْ
غير أن دمي
شجرُ
العابرينَ
إلى مرافئ الترابْ

(3)
ولدٌ يقيم في كعبة الروح
يداه بِهارُ اللغةِ
وفواصل المعنى
وإن غاب في بهو الليالي

عليه تدلُّ الثريا
ولد مطعون بالبحر
ثيابه عطشى
نصفُهُ
رملٌ
وآخرُهُ
حقولٌ
ماطرة.

(4)

في المساء
تأخذه إغماضةُ قلبٍ
كالذي أصابه ولهٌ
واختفى مثل نجم في سقف الحياة
حين رأى موسيقاه
امرأة مبللة
بالضوءِ
تفيضُ
بالشهوةِ
والرقصِ
الغناجْ
غير أن العازف
بلا يدينِ
أوتارهُ
خزائنَ
نازفةْ.

(4)

هأنت الآن تمضي
إلى واحة في الأرضِ
ترسم تراتِيلَك على بوابتها الأولى
كي ترى
كم فاضَ
منكَ
الحبرُ
على
كراريس الكتابةِ الطافحةِ بإيقاع المنفى
كُن جبلًا ومعنًى في اكتمالِ الحلمِ
كُن حارس الروح في اشتهاءات
التراب لمطر الأغنيات
هأنت تمضي
وتتبعك صحائفُ
الرؤيا إلى كل الجهاتْ

عمر أبو الهيجاء

أرى ما أرى ..

نور الدين صمّود
شاعر من تونس

أرى ما أرى .. هل تَرى ما أراهُ؟!
عيونُ السهارَى..!
أرى ذات حسنٍ على حَلْبَةِ الرقص في
رقصها تتبارَى
مع الفاتنات الحِسان العَذارَى
وتُبْدي لنا كنزَ حُسْن إذا ما تبدَّى توارَى
إذا رقصتْ أرْقصتْ مُهَجاتِ السهارَى
وإنْ حرّكتْ خَصرها تركتهمْ سكارَى
وإنْ ركض الموجُ في صدرها صيّرتهمْ
حَيارَى
وجالت بأعماقه زائغاتُ العيونْ
وغاصت به حائراتُ الظنونْ
وألقت على أعين الساهرين انبهارًا
أرى ما أرى ..
هل تَرى ما أراهُ؟!
عيونُ السهارَى..!

***

إذا صرخ البوقُ واهتزَّ خَصرُ الوترْ
تُصوِّبُ نحو اهتزازاته الرائعاتِ سهامُ
النظرْ
وتَتبَعها أينما خطرتْ دون أيِّ خفرْ
وتبقَى تُسابقُها
وبالابتسام تلاحقُها
وبالنظرات تعانقُها
وتبدو على حَلْبَةِ الرقص تُغري السهارَى
كما ركضتْ مُهْرةٌ في السهول الفِساح
وبين فجاج الصحارَى
وتُغري بحسنٍ تَبَدَّى لكل العيونْ
وحسنٍ خَفِيٍّ تراه الظنونْ
وإنْ خاله الناظرون، عن الأعين
الساهراتِ، توارَى
أرى ما أرى .. هل تَرى ما أراهُ؟!
عيونُ السهارَى؟

***

تظلّ على الركح تُبدي فنونًا من الابتسام
مع الاحتشام
مع الانسجام
مع اللامبالاةِ والاهتمام
ولم تتكلف إراقةَ ماء الحياءِ

لتَرْوِي قلوب الظِّمَاءِ
لشرب لذيذ المُدام
ولكنها تركت في رءوس جميع السهارَى
من النشوة المُرْتضاةِ دُوارَا
أرى ما أرى ..
هل تَرى ما أراهُ؟!
عيونُ السهارَى؟

***

رأيت برقصتها كلّ شيءٍ لذيذْ
بها تترك القلب فيها أخيذْ
كأني شربتُ بها أكْؤُسًا من نبيذْ
وهذا البهاء المجنَّحُ يترك في قَفَصِ
الصدْرِ طيرَ حمامْ
يَرِفُّ ويعزف بين الجوانح لحنَ الغرامْ
له فوق أوتار قلبي خُفوقٌ وعَزْفُ
إذا ظل في الليل يَصرخ بوقٌ ويُنقَرُ دُفُّ
ويُصْفَقُ كَفٌّ وكَفُّ
ومنها يضوعُ عَبيرٌ وعَرْفُ
ويبقى فؤادي لهذا البهاء يَرِفُّ
ويوشكُ، ما يَسترُ الحسنُ، عنه يَشِفُّ
ويَكشِفُ مِنْ حسنها ما توارَى
أرى ما أرى ..
هل تَرى ما أراهُ؟!
عيونُ السهارَى..!

***

أرى ذاتَ فنٍّ بديعٍ مِنَ الرقص تنسابُ
بين الحِسانِ فريدهْ
فأحسب أنّي أرى مُهرةً ركضتْ في
السفوح المديدهْ
تُسابق في ركضها الصَّافِناتِ الجيادَ
الشريدهْ
وتبدو لعينيَّ في رقصها مثلَ أحلى قصيدهْ
تَرِنُّ وتَسكبُ إيقاعَها في بحور جديدهْ
وتُسحِرُنا بقوافٍ شريدهْ
فحِينًا تُزيحُ عن الصبح ثوبَ السوادْ
وآنا تخطُّ، على مرمرٍ ناصعٍ، بالمدادْ
ويبدو سوادُ الثيابِ على عسجديِّ القوامْ
بغير انتظامْ
ولكنْ بكلِّ انسجامْ
كَمُسْوَدَّةٍ لقصيدةِ شعرٍ جديدهْ
تُحاكي سوادَ المِدادِ على ناصعاتِ
الصحائفْ
وتُشبه أحلى قصيدةِ حبٍّ تبوح بأشهَى
العواطفْ
لأحْرُفها السودِ أجنحةٌ في بياض
الصحيفة، من حسنها الليلُ يغدو نهارا
وتُوشك تبعث فينا العواصفْ
وتُلهبُ في مِئْزَرِ الليلِ نارا
وتترك أفئدةَ الناظرين سكارَى
أرى ما أرى .. هل تَرى ما أراهُ؟!
عيونُ السهارَى..!

نور الدين صمُود

صَلاةُ البَكَّائين

أحمد البريري
شاعر مصري مقيم في قطر

طُوبى للبكَّائين ، الشفَّافين
المشَّائين على أهداب الضوء
المشَّائين على أسيافِ الضوءِ
من الظُّلماتِ
إلى الظُّلماتْ
اتْلُ عليهم نبأ ابنَيْ حُلمٍ
يتلمَّسُ شقًّا في سُورِ العتمَة
يُسرِجُ دمعُهما قِنديلَ الوحشةِ
فيفورُ أنينُ الصلواتِ إلى الملأ الأعلى
نَبِّئْهُم عن بسمةِ طفلين
انفرطتْ من فرطِ وداعتِها
تقطيبةُ أبنيةِ الجامعةِ
وعن شارِعها المكتظِّ بفُلٍّ
يتناثرُ من رقصِهما
عن نُصُبٍ تَذكاريٍ مجهولٍ
موضعَ أوَّلِ
" ألِفٍ .. حاءٍ .. باءٍ .. كافٍ " في التاريخ
عنْ بِنتٍ تتنفسُ قُرآنَ الفَجْرِ
وكانتْ من بلَّورٍ لا يكتمُ لَألاءَ الروحِ
فتتقاطرُ مِن يُمناهُ
إذا ما اقتَنَصَ مِنَ الخَفرِ أناملها
طُوبى لِلبنتِ
إذا جَرَّف جفنيها الدمعُ
على ناصيةِ الفقد
وطوبى للولدِ المنسيِّ
إذا فرَّ إليهِ ندى الأكوانِ
لتنفطرَ حواشيهِ
من الوحدةِ
طوبى للمَخمُورينَ
المرتعشينَ نشيجًا
إذ يتلو الولدُ المفردُ سربَ مرارَتِهِ
فإذا اطَّوَّحَت الأرواحُ
ورُوجِعَت الأقداحُ
ومُزِجَ الشِعرُ بصافي الوجدِ
وزِيدَ بَخورُ السُهدِ
ففاضَ أُوارُ الوَردِ

وفاضَت أنفُسُهم
جَمَراتٍ
بَشَّرْهُم ..
بالزئبقِ مِلْء الصَّدرِ
بتكنولوجيا
لا قِبَلَ لَهُم بصرامتها
.. يومًا
تنتحرُ ملائكةُ الوعدِ
على شِدقَيهِ ..
فتُسلِمُ أجنحةُ الرُوحِ الرُوحَ
إلى العاصفة
فينسِحرُ الألماسُ
ندىً عاديًّا
مسكينًا
يتبخَّر

أحمد البريري

س . ص . ع لعبة الأقدام

د. سناء الشعلان
قاصة من الأردن

" مسموح بكلّ شيء في لعبة الأقدام، مسموحٌ بتعالي الضّحكات، مسموح بتهادي الأجساد، وبتعرّق الأبدان، وبشهوة الغناء والسّخرية، حتى إنّه مسموح بالارتداد إلى زمن الطّفولة، أمّا فرحة لقاء الأقدام فممنوعةٌ، وملعونةٌ، وآثمٌ مَنْ يقتنصها أو يحترفها "*

"س"

" القدم العرجاء تهوى لعبة الأقدام أيضًا ".

لم تعرفْ يومًا معنى "س.ص.ع" التي كانتْ تلوكها ضحكات أترابها من صغيرات الحيّ، وزميلات المدرسة، كلّما شرعنَ يلعبنَ لعبة الأقدام المسكونة بدبيب الرّقص، وأزيز التأرجح والتّضاحك والتّداعي، ولا فكّت يومًا رموز هذه الحروف المتفلّتة من عقال الكلمات، والمتحرّرة من رداء الجمل والمعاني المدركة، ولا فهمت أيّ علاقة تربطها بلعبة الأقدام التي تداعب صمت الأجساد، فتهبها حركة لذيذة، وتقافزًا مثل فراشاتٍ مزهوةٍ بربيعٍ غير آفلٍ. لكن ما تدركه بحزنٍ خرافيٍ قديم كصخرةٍ مقدّسةٍ - أنّ هذه الحروف دون غيرها من حروف كلام البشر قد ارتبطتْ عندها بالحرمان وبالعجز، وبقدمها العرجاء على غير استحياءٍ؛ إذ كانت قدمًا عرجاءَ بتبجحٍ تعجزُ عن أن تداريه، فتجذبها بذلٍّ نحو الأرض، وتحني عمودها الفقري نحو معقل قِصَرِهَا، وتبرز ردفيها الصغيرين باستسلامٍ كسيرٍ.

لم تحلم يومًا بقدمٍ تماثل قدمها السّليمة بالطّول والصّحة، وتعفيها من ذلّ العاهة، وآفة التشوّه؛ فهي لا تتمنّى المستحيل، فقدمها العرجاء المتكوّرة عند الركبة هي هبة رحم أمّها منذ أن كانت ساكنته السّادسة بعد خمسة إخوة، لكن "س.ص.ع" لعبة الأقدام هي من كانتْ حلمها، لطالما أسندتْ ظهرها المقوّس إلى حائط الحارة، ذلك الحائط القديم الملوّث بصدأ القِدَم وعبارات النّسيان، وأوساخ أخرى فقدتْ تاريخ واهبيها

وأسماءهم، تتلصّص طويلًا على الأيدي الصغيرة التي تمتدّ بعشوائية لتمتصّ بتعرّقٍ ثرٍّ أكفًّا أخرى، وترمي بأجسادها الغضّة الصغيرة المكسوة بأثواب الطفولة البريئة في دوائر الرّيح التي تشكّلها حركاتهن البهيجة، وتعلوها ضحكاتهنّ التي تحجب قرع وجيب قلوبهنّ المشتعلة بحرارة اللّهو والتقافز، والمتوقّدة بضربات أقدامهنّ بالأرض.

تتابع بأسًى صحراوي جافٍ يظمِئ روحها الصّغيرة كحفنة دقيق في كفّيَ فقير خطواتهن الصّغيرة، تتمنّى لو كانتْ قدمها العرجاء طائعة طيبةً كانكسارها ؛ لتتآمر معها على الظّفر بفرصة لعبٍ واحدة مع الصّغيراتِ، وعلى فكِّ أبجدية "س.ص.ع" لعبة الأقدام، لكنّ بُعْدَ قدمها عن قلبها جعله يجهر بكلِّ الأمنياتِ المؤجّلة إلا أمنية قدمها العرجاء، فقد ظلّت بكماء، لا تلوي على لحظة احتجاج أمنية مخنوقة.

مرّتْ عشرون عامًا من الانكسارات والأحزان وتاريخ مُدْمٍ من العرج يعلوه صوت خطواتها غير الرّتيبة التي تملك تابعًا شاذًّا، ليس كسائر تتابع الخطوات السّويّة، حتى يكاد يكون بصمة مميزًا لشقائها، لكنّها لم تنسها "س.ص.ع" لعبة الأقدام التي توارثتها طفلات حيّها الشّعبيّ القديم الرّابض على حدود أحياء من هم أقلُّ من سكان حيّها بؤسًا وانغماسًا في العمل المضني ليل نهار.

كلُّ الأصوات عندها تتماثل، وتتداخل، ثم تتلاشى إلا أصوات ضحكات الصّغيرات المتوّجة بـ "س.ص.ع" التي لم ترحل مع ذلكَ الزّمن الرّاحل دون استئذان، واسمه سنوات الطّفولة وبواكير الصّبا. تخشى الزّوج الطّيب بقوة الفقر، وتخشى الهروب من مسكنٍ قديمٍ اسمه بيت، وتتفقّد أقدام صغارها في لحظة ولادتهم ؛ للتتمّ على أقدامهم السليمة ؛ إذ ترعبها حدّ التلاشي فكرة الأقدام القصيرة، والخطوات العرجاء، وتفرح أيّما فرح عندما يمشي أطفالها خطواتهم الأولى بلا حزنٍ شفيفٍ اسمه عرج.

تقطع الحارة يوميًّا ذهابًا وإيابًا، تتمنّى أشياء، وتسبّ أخرى، ثم تنسى ما تمنّت وما سبّت، إلّا لعبة الأقدام فهي لا تنساها ؛ فهي ظلّها الحزين في منحنيات القلب، "كم ستكون الحياة أجمل لو أنّني حظيتُ ولو مرةً واحدةً بلعبة "س.ص.ع". تحدّث نفسها بوجلٍ، ثم تزرع ابتسامة ممطوطة على صفحة

وجهها، تتنحنح بزفيرٍ شديد، وكأنّها تسحق أمنيتها القلقة، ثم تتابع طريقها بعينين زائغتين في زقاق الحيّ الجنوبي حيث متعة لَعِبِ "س.ص.ع".

"ص"

" الضّفائر السّوداء تتقن لعبة الأقدام".

ضفيرتاها السّوداوان تداعبان وجهها القمريّ الملبّد بغيوم حمرة وجنتيها، وتنزلقان بشبقٍ خرافي على ردفيها الصّغيرين، وتلمسانه بإضرابِ دافيءٍ، ثم تحملان اهتزازه الطّفولي غير المثقل باكتناز الأنوثة الكاملة بعد، هما رفيف قلبه، وحلواء روحه، الزّمن يتوقّف تمامًا عندما تبدأ لعبتها مع طفلات الحيّ، تغيبُ اللّحظات، ويُضبطُ الطّقس على دقّاتِ قلبه المثخن بعشقهِ الغضّ، وتتسع حدقتا عينيه حتى تكادا تبتلعان رذاذ ضحكاتها، وتفرشان جنون ضفيرتيها السّوداوين ككحلِ آلة جمالٍ فينيقية، لا يعرف الكثير من كلماتِ العشق، وتخونه الكلمات، وتذلّه ملابسهُ القديمة المنكودة بطلاء السّيارات، وسخام العوادم، وشحوم المكابح، فينكسر بين سيارات المرآب المعطّلة حيث يتعلّم مهنة عمه كافل فقره ويتمه، يراقبها ليل نهار، ويلعقُ جمالها عن جدران قلقِ فرحه الطّفولي في لحظات مراقبتها وهي تلعب "س.ص.ع"، فيتمنّى عندئذٍ من صميم قلبه الصّغير لو كان يملك يدين نظيفتين لا تجلدهما قاذورات المحرّكات، ولو كانتْ لعبة حبيبته القمرية الصغيرة ليست عنصريّة، ومتحيّزة للفتيات ضد الصّبية، إذًا لكان أوّل من يغزو حلقات اللّعب على صهوة اشتياقه، ويحتلُّ كفّ إحدى يديها، ويلاحق بقدمه قدمها التي تحنُّ بطفولة ليست بريئة، وإن لم تكن مدنّسة إلى معانقة قدمها، ووطئها بخفة لتصبَّ فيها حرارة فرحته بها، لكنّه - وألف حسرة - صبيٌّ يتيم مأسورٌ لعمّه، وهي فتاة جميلة بثوبٍ أبيضَ نظيفٍ، ووجه قمري مقدّس، وضفيرتين سوداوين كحبر قصيدة مجيدة على جدار قلبه، إذًا فليصمتْ ويراقبها ليل نهار دون كلام، وليتحسّر ما شاء على ضفيرتيها المزّهوتين بثوب الزّفاف وبيديّ رجلٍ ببذلة أنيقة تفكّهما، وتسدلهما باشتهاء قرمٍ على ثوبها الأبيض وجسدها العاري، لتنجب له بعد أشهرٍ قليلة فتاةً بوجهٍ كوجه والدها، حيث رحل القمر، ولكن بضفيرتين سوداوين تعشقان أيضًا لعبة "س.ص.ع".

بقوة محرّك قديم سارتْ حياته الرّتيبة، وحسبه تاريخ حمارٍ بشريّ دأبه العمل والكدّ دون تذمّر أو شكوى، عنده ثلاثة أبناء ذكور، وابنة واحدة، لا شمسيّة ولا قمريّة، وليس لها ضفيرتان، لذا فمن حقه أن يراقب بحسرةٍ دفينة في عميق أشواقه ابنة المرأة التي أحبَّ دون أن تعرف، وانغرستْ في سويداء قلبه طفلةً صغيرةً تقهقه ببراءة، وهي تلعب لعبتها التي تتقنها، ولا تسمح لأيّ صغيرة تلهو معها في اللعبة بأن تدوس قدمها، وتبقى محلّقةً في سماء دوائر الرّيح، مشرّعةً ضفيرتيها دون قصدٍ لطفلٍ يتيمٍ لا يجيدُ اقتناص الكلماتِ.

"ع"

"عليكَ أن تحضر جسدكَ معكَ كي تلعبَ لعبةَ الأقدامِ".

اعتادتْ منذ أنْ كانت طفلةً على أنَّ تجدلَ الخرز الملوّن مع ضفيرتيها السوداوين، ثم غدت تجدلُ معهما حليب أمومتها المتدفّقة وخلجاتِ قلبها المتوثّبة أبدًا لسعادةٍ آدميةٍ اسمها ابنتها الصّغيرة، ثم جدلتِ الأحزان مع ضفيرتيها بعد أن خطف الموت صغيرتها، وولّى هاربًا بها نحو مملكته المظلمة، وهي تخشى الظّلام، وتخشى كائنات الموت، وتخشى كذلك ذلك الصّمت المطبق الذي اسمه الموت، لذلك فقد آثرت أن تسلم نفسها لحزنٍ أبديّ وجنون دوريّ اسمه طيف ابنتها الحبيبة التي كانت حديثةَ عهدٍ بمتع الطّفولة واللّهو عندما انضّمت إلى لعبة "س.ص.ع"، يومها لعبتْ معها لأوّل مرة في الشّارع مع الصّغيرات، ودفعتها بحنوٍ نحو الأكفّ الصغيرة النّاعمة، ودوائر الرّيح والتّراقص، وجعلتْ من حرفة مراقبتها من شرفة منزلها متعةً لروحها، وكادت تفكر بأنْ تنقلَ الفتيات واللّعبة والشّارع إلى بيتها كي تكونَ ابنتها في أمان، لكنّ "س.ص.ع" هي لعبة الحارات والأزقّة، ولا يمكن أن تُدجّنَ في بيوتٍ مطبقة الأبواب، مغلقة النوافذ، ولذا فقد سهل على الموت أن يسرقَ ابنتها، وأن يطعمها بشرهٍ لسيّارة مسرعة مرّت من زقاق الحيّ، واقتاتتْ جسد طفلتين، ابنتها كانت إحداهما.

ورحل الموت بردائه الجنائزيّ المقيت، وأَسَرَ ابنتها في مملكته السّوداء، وبقيتْ هي ربيبة الأحلام وطيف ابنتها المتفلّت من عالمه السّفلي، والمولع بلعبة الأقدام على الرّغم من ضبابيته العاجزة حتى عن ضمّ كفٍّ صغيرة تلعب.

تـصمّم أحيانًـا عـلى مداعبـةِ طيـفِ ابنتهـا، وتقحـمُ نفسها في حلقـاتِ لعبِ الصّغيرات ، وتُحادث الطّيف بانكسارٍ، فترهـبُ الـصّغيرات، فيهـربن جزعـات، وتحوقل أمهاتهنَّ ؛ إذ يشفقن على جارتهنَّ الشّابة التي يداهمها الجنون من حينٍ إلى آخر كلما سمعت أزيز لعبة "س.ص.ع "، في حين تـصمّم الـصغيرات على ممارسة لعبتهنّ المفضّلة غـير آبهـاتٍ بجنـون أمٍّ خسرتْ وحيدتها لأجل لعبة أقدامٍ.

" لعبة الأقدام "

" مـن حـقِّ الأقـدام أن تتمـرّد عـلى الأعراف والعادات والأحزانِ ".

كـان يومًـا مـاطرًا ومشمـسًا وغـائمًا ومرعـدًا، وقائـضًا وممطـرًا ومثلجًـا، وتجتاحـه عواصـف ورمـال صـحراويّة، بالتحديد كان يومًا عاديًا، ليس من بصمةِ طقسٍ مميّزٍ تعلوه، ولـذا فقـد سَهُل أن يسقطَ من حسبان ثلاثتهم، إذا كان فيه بذرة جنون، وعوالق تمرّد، وحفنةٍ من أحزانٍ متدفّقةٍ، فكان حَرِيًّا به أن يجمع ثلاثـتهم دون ترتيـب معلـن في ذلـك الزقاق، كانت العرجاء حينئذٍ عائدةً من عملها في دورته الصّباحيّة من المستشفى، وكانـتِ المجنونـة ذات الـضفيرتين الـسّوداوين تلاحـق طيـف ابنتهـا الـذي يكاد يغشى، بفرح طفوليٍّ يهزأُ بـ... حلقةَ الأيدي الصّغيرة النّاعمة، ... فكان يراقب مجنونته الفاتنة، التي ... الجنـون برزخًـا يفـصله عنهـا ما ... لعمريهما أن يمتدّا.

ثلاثتهم كانوا مشغولين بما يشغلهم ... وبأصـوات الـضّحكات، وبترتيب ... "س.ص.ع " السّحريّة التي تضجّ بحركة ... الزّقاق، والأقدام الصّغيرة الرّاقصة تحفر ... ترابه المزّ، وتهيّج غباره المنتن، الطّيف ... أوّل مَنْ دلـفَ إلى حلقـة اللّعب، ثم ... داهمـتِ الأم المجنونـة الحلقـة لتحتضن ... الطيف الشّقي، فَعَلَتِ الصغيرات همهمة ... ثم زمجرة، ثـم هربنَ لا يلوين على شيء ... فوقفتِ الأمّ كسيرة تمدّ يديها إلى العدم ... حين يقف هو بكرشه الذي نما بتغوّلٍ في السّنوات القليلة المنصرمة، وبحزنه الذي شاخَ، وما شاختْ صبوته، ولا غادرته فتاة قلبه ذات الضفيرتين السّوداوين.

اقـتربَ منهـا، لأوّل مـرة في حياتها تلمح كلام عينيه " أكانَ يحتاج إلى جنونها حتـى تـسمعَ حنينـه وتقـرأَ أشـواقه ؟" حدّث دهشة عينيها بصمت.

هـذه فرصـته ليلاعبهـا، وليراقـصها، وليدفن كفها في كفه ولو لمرة واحدة في

حياته، مدّ كفّه بانكسار شحّاذ حافٍ، فألقمته كفّها برضا كليمٍ يمدُّ جرحه لآسٍ، وبقيتِ اللّعبة ناقصة، تحتاج إلى ثالث – على الأقل – لتبدأ.

العرجاءُ بصليل حذائها المقوّم لقدمها العرجاء كانت ذلك الثالث الذي وهبه القدر لهما في لحظة تساهلٍ نادرة، تعانقتِ الأكفُّ السّتة، وبدأتْ رقصة لعبة "س.ص.ع"، العيون كانتْ مشرقةً كنوافذ قمريّة، والرّقابُ مشرئبّة، والأرواح معلّقة في عرش السّعادة. رقص ثلاثتهم كما لم يرقصوا يومًا، وعلتْ أصواتهم وهم يردّدون بفرحٍ مستحيل مداهمٍ : "س.ص.ع لعبة الأقدام".

وغشيتهم بركات لعبتهم السّحريّة، وساحوا في دنيا النّور والطّفولة والأقدام المنكودة، وفرحوا كما لم يفرحوا يومًا، في حين بكى كثيرٌ من سكان الحيّ من لعنة الجنون التي أصابت ثلاثة أشخاص طيبين من خيار أهل الحيّ، وحرّمت الأمهات لعبة "س.ص.ع" على بناتهم، إذ بِتْنَ يتشاءمنَ من هذه اللّعبة اللّعنة التي تسكن الأقدام، وتأكل القلوب.

د. سناء الشعلان

قصص قصيرة جدًا

حسن علي البطران
قاص من السعودية

طلاق..

أستيقظ من نومه، أدرك مغزى حلمه..

غادر القرية

ابتسمت الوجوه..

زالت بقع البرص من جسمه وطلبت زوجته الطلاق..!!

لبن أسود

يمتص أثداءها.. مرة بعد مرة..

تمتلئ بطنه

يروج لها..!

يذهب إلى الحمام؛ يفرغ ما في جوفه..

يستعير ملاءة بيضاء؛ يغطي وجهه ويترك باقي جسمه عاريًا، يزداد شوقًا لتلك الأثداء ذات اللون الأسود

أخشاب وبراكين

جرى خلفها سنوات طويلة..

وغاص في البحر واستخرج لؤلؤة ثمينة..

تاه في البحر وتمزقت ملابسه، وكسرت الرياح والأعاصير أخشاب السفينة.. ظل يقاوم تيارات المياه العاتية تائهًا في ظلمات الحيرة، القلق، الخوف من خسران اللؤلؤة.

يحاول الوصول للشاطئ، وفي كل مرة يقترب منه، تُعيده الرياح وتبعده.. في المرة الأخيرة تفجر البركان وخمدت نيرانه في مياه البحر المالحة وقذفته عاريًا على رمال الشاطئ!

حرية كعب عالٍ

يسيران معًا جنبًا إلى جنب في السوق الكبيرة في تلك المدينة..

كعبها العالي تشتكي منه قطع الرخام، صوته يشعره أنها قريبة منه..

يختفي الصوت فجأة..

يبحث عنها..

يتصل بها تشغل خطها..

وتشتعل أعصابه نارًا..

يعـود إلى منزلـه يكفكـف دموعـه، تفاجئه (بنهوصةٍ) هو يحبها..

يهديها ورقة حريتها دون تردد!

شظايا

تُحاصره.. تُراقبه.. تدعي أنها تُحبه.

جميلٌ ما تفعل..!!

يُصدقُ ادعاءها..

في رشـفة قهـوة يتمـزق هـذا الحـب، وتتهمه بالتقصير أو الخيانة،

هو لا يدري..

وهي تدرك هيامه لثمرة اللوز..

تغفـل عـن سـلوكياتها.. أفعالهـا.. تهوراتها..

يـصمت، ويحـاول زرع شُـجيرات لوز..

تَرويها بـماء الـورد، ولكـن تُـسمدها بشظايا زجاجٍ!

يكـرر الزراعـة، وتنـو الـشجيراتُ حاملةً مرايا من زجاج!

كبريت أبيض

تعمد سكب البنزين على الحطب،

قرب عود الكبريت.. امتدت النار في الحطب، حاول إخمادها..

تمكن من السيطرة عليها..

نظـر إليـه أهـل المدينـة، فتقـاطرت الدموع من عينيه..

غسل وجهه بماء الورد..

مـزق المنـديل الأسـود واسـتبدله بمحارم بيضاء.

قصة قصيرة

حسن علي البطران

القلب الذي هوى

حصة العوضي
قاصة من قطر

تلك اللحظة فقط.. أدركت كم يحبني.. إنها هذه اللحظة التي يصلني فيها ذلك الخبر.. هو يحبني حقا.. يحبني لدرجة الجنون.. لا.. بل لدرجة الموت.. لذا في المرة القادمة حين يأتي إليّ طالبا يدي.. أعني الزواج مني.. سأقبل.. وبكل ما لدي من حب ووله.. سأقبل به زوجا وحبيبا وأبا لأطفالي الذين أتوقعهم في القريب بإذن الله..

ربما لم أكن في وعيي في المرات الثلاث الماضية التي جاءني يطلب ودي.. ويطلب مني الزواج.. ربما كنت لا أعي أنني أريده أيضا مثلما أريده الآن.. نعم الآن.. هذه اللحظة أشعر بأني مقيدة إليه.. مسيرة بعقلي وقلبي وجنوني معه.. أشعر أني أود أن أضع رأسه فوق كتفي ليبكي أيامه الغابرة الأليمة.. وأن أحتضن رأسه الجميل بيدي الاثنتين وأنا أقبله فوق جبينه وأمسح له دموعه كطفلي الصغير..

نعم كم أشعر بفقده الآن.. بالشوق إليه.. بالرغبة في رؤيته وملامسة كفه البريئة وطبع القبل الملهوفة فوقها.. كم أود معانقته بعد هذا الفراق الذي طال أمده دون اختياري.. وخاصة أنه هو الذي اختار البعاد بعد أن رفضته ثلاث مرات.. بعد أن طردته من نعيمي وقلبي دون أدنى رحمة..

رحماك يا الله.. هل تعاقبني الأيام لجريمتي النكراء التي ارتكبتها في حقه..؟! هل سيطالبني الزمن بالتكفير عن ذنبي.. ويدينني على خطئي الكبير الفادح.. ؟! كل جريمتي أنني رفضت الزواج كمبدأ.. ولم أكن أرفضه هو.. قلت له في المرة الأولى حين جاء إليّ :

- لست ممن ترغب في العيش معها بقية عمرك القادم.. فلي طموحات كثيرة أزمع للوصول إليها قبل أن أركب موجة الحياة الزوجية..

كان قد قال لي قبل ثوان فقط من ردي:

- لقد حدثت أبي بشأنك.. وهو موافق تماما على اختياري لك.. بل هو سعيد جدا لأنني استطعت أن أعثر على فتاة أحلامي.. أبي قال لي: تأكد من رأيها أولا قبل أن نقدم على الخطبة..

يا إلهي.. ما هذا الذي يحدث معي.. دموعي تغالبني.. وتأبى الصمود.. دموعي تتفجر سيولا وأمطارا جارفة..؟! كيف وصلت إلى هذه المرحلة.. ؟! هل أحببته حقا دون أن أعلم.. هل أحببته وأخفيت مشاعري هذه حتى عن نفسي وعن قلبي.. وعن مشاعري..؟!

ما لم أدركه حتى هذه اللحظة هو أنني كنت أغالب نفسي.. وأقحمها في معركة ربما تكون فاشلة من البداية.. الفشل من الهروب من الواقع والقدر.. ولكن.. هل كان هو حقا قدري المكتوب لي..؟!

بعد تلك المحادثة بشهر فقط أتاني مرة أخرى.. كان يرتدي دبلة بيضاء في بنصره الأيمن.. رفع يده إلي.. وأراني تلك الدبلة.. وقال لي وهو يخلعها من إصبعه :

- انظري إنها ليست ذهبا ولا فضة.. إنها ليست أي شيء.. مجرد حلقة أرتديها حتى لا يغضب أبي مني بعد أن أبلغته بردك السابق لي.. لقد خطب لي ابنة أخيه.. أي ابنة عمي التي لا أريدها.. ها هي.. انظري.. ها هي الدبلة المزيفة.. بإمكاني خلعها وإلقاؤها الآن في القمامة.. بإمكاني أن اقول لأبي بأنني لا أريد ابنة أخيه.. فقط حين تقبلين بي.. اطلبي ما تريدين.. أنا طوع أمرك.. ولك كل شروطك التي ترغبين بفرضها عليَّ دون تقييد.. فقط وافقي.. قولي بأنك تريدينني كما أريدك.. أرجوك.. !!

لست أدري كيف تمكنت من الإمساك بقلبي في تلك اللحظة.. وتركت لساني هو الذي ينطق ويتكلم.. لم يكن ذلك عقلي.. فأنا ولا شك كنت تلك اللحظة دون عقل.. عقلي الذي خبأته تلك اللحظة في حقيبتي الجامعية.. وأغلقت عليه أغلفة الكتب الضخمة الكبيرة.. عقلي ذلك الذي خانني في تلك اللحظة ولم يقف معي لأقول له ما أريده الآن.. فقط كل ما قلته له :

- ألف مبارك عليك هذه الخطوبة.. أنا سعيدة لأجلك.. وسأكون أسعد حين أراك سعيدا مع ابنة عمك..

كيف يكون سعيدا.. ذلك الذي لم يختر قلبه الآخر أن يحتضنه ويحتضن حبه وبؤسه ونعيمه..؟! كيف يكون سعيدا.. من يسلم قلبه بيديه الاثنتين لحبيبة ليست تعي قيمة ما في ذلك القلب من حب وعشق وولـه..؟! كيف يكون سعيدا ذلك الذي يصرف مرتين من قبل محبوبته التي اختارها من بين عشرات الصبايا الفاتنات..؟!

أحسست تلك اللحظة بالطعنة التي سددتها إليه.. لكنني لم أكترث.. نعم، قلبي ذلك الذي بين أضلعي ما كان قلبي أبدا.. كان قطعة من الحجر.. ولو كان حجرا أيضا لانفطر وهو يرى ذلك الانكسار في عينيه.. وذلك البؤس في قلبه.. لا، لم يكن قلبي ذاك الذي تركه يرحل وهو يحمل كل حزن الكون.. وكنت أعتقد أنني لن أراه بعد تلك اللحظة.. كنت أعتقد أنه لن يأتي إليَّ مرة ثالثة.. لن يأتي وفي قلبه طعنة ساخنة بخنجر مسموم من قبلي.. ومن لساني الذي كان يجلده في كل حرف وكل حركة.. كان يجلده بسياطه اللاهبة وهو يقول له :

- مبارك عليك هذه الخطوبة.. ومباركة عليك هذه الفتاة الوادعة..

لم أعتقد أنني سأراه مجددا مرة أخرى.. حين جاءني في المرة الثالثة.. كان يسير وكأنه يجر وراءه سلسلة ثقيلة مربوطة بحجر السجان الرهيب الذي لا يستطيع معه الحركة أو الهروب.. كان مقيدا.. نعم شعرت بذلك وأدركت كم هو ثقيل ذلك القيد الذي كبل به.. سألته:

خيرا.. ؟! ما الذي بك.. لماذا أنت شاحب.. ؟!

كان ينظر إليَّ بعينين بائستين.. عينين أضناهما السهر.. وهدهما التفكير.. شعرت بدموعه التي لم تهطل أبدا رغم كل ما عاناه مني ومن لساني البغيض.. أحسستها تبلل يدي التي أود أن أمسح بهما الآن حزنه وشحوبه.. قال لي :

- لقد عقدنا القران البارحة..

ثم صمت قليلا.. وكأنه يبتلع غصة حلت بحلقه دون إرادته.. أكمل :

- لكنني لا أريدها.. أنت تعلمين أنني لا أريدها.. أريدك أنت.. أنت وحدك من بيدها أن تخلصني من هذا الطوق الذي وضعته حول رقبتي.. إنه طوق الإعدام.. هل تشعرين به؟!

لا لم أشعر به.. حقيقة.. كنت تلك اللحظة أحلق في عوالمي الخاصة.. عوالمي التي صنعتها بيدي وأفكاري العقيمة.. تلك العوالم التي أخرجتني من واقعي المر لتحط بي في رحاب المجد والشهرة والخلود..

كلا.. لست أريد لأمجادي التي أصنعها بيدي أن تزول لمجرد أن أحدهم يحبني.. ويريد أن يقيدني إليه بدعوى الحب والزواج والحياة الرغيدة.. وهل توجد حياة رغيدة كالحياة التي تصنعها الشهرة والأضواء الساطعة.. والإعلانات المدوية..؟!

قلت له: وأنا لا أعرف تلك اللحظة إن كنت أمتلك قلبا أم لا..؟! فلو كنت حقا أمتلك قلبا لما سمح لي ذلك القلب بتسديد الضربة القاضية إليه.. وهو الذي جاءني هائما في ملكوت حبي ووجدي ..

قلت :

- لست أشعر حتى الآن أنني ملك لأحد.. أنا ملك الأقدار.. وأنت أصبحت الآن ملكا لامرأة أخرى.. كم أتمنى أن تسعد معها.. وتحقق حلم أبيك بالزواج وإنجاب البنين والأحفاد.. فذلك ليس حلمي..

قال لي :

- سأنتظرك.. حتى تحققي كل أحلامك.. سأنتظرك العمر كله.. فقط.. كل ما أريده أن أعرف أنك لي.. وبأنك ستكونين زوجتي مهما طال بك المطاف وغربت بك الأحلام.. أنا أريدك بكل جوارحي.. فلا تبخلي عليَّ بهذه الأمنية..

قلت له :

- لست أريدك أن تنتظر.. فلست أدري ما الذي يخبئه لي القدر.. لست أدري.. ربما أصادف يوما ما الرجل الذي أعتبره هو حلمي الكبير.. لكن ليس الآن..

- اعتبريني أنا ذلك الرجل.. وسوف أكون على عتبة قلبك أنتظر حتى يفتح لي ويسمح لي بالدخول.. فقط عديني بكلمة واحدة.. كلمة واحدة ستحل لي كل مشاكلي وأموري القلبية.

ما الذي حدث لي لأحمل تلك الصخرة بين جوانحي.. ولأقذفه بالطلقة القاضية :

- لا.. لست حلمي.. ولا أريدك أن تنتظرني.. فأنت لست رجل أحلامي..

قتلته.. نعم.. قتلته تلك اللحظة التي سددت فيها عليه من سهامي الغادرة.. قتلته وهو لا يزال شابا يافعا في ريعان الصبا.. قتلته وهو قرة عين أبيه وأمه وجدته.. قتلته وأنا أرى دماءه التي نزفت بين يدي تكسوني من رأسي إلى أخمص قدمي.. تغلف مني حتى الخلايا الداخلية لذلك القلب المتحجر الصلب.. قتلته دون إدراك مني بأنني أقتل معه كل أحلامي وطموحاتي الجميلة.. وكل لحظات السعادة التي أبتغيها من هذا العالم وهذا الكون.. قتلته بيدي ولساني وقلبي.. منذ سنوات طويلة.. قبل أن يأتي إلي نعيه الآن.. ومنذ لحظات فقط.. لأشعر معه ومع كلمات العزاء التي سأتلقاها في موته بأنني الجانية التي تسير خلف جثة المجني عليه.. فقد أحبني حقا.. أحبني طول العمر.. أحبني حتى آخر رمق له.. نعم، إنه ذلك الحب الحقيقي الصادق.. هو حب حتى الموت..

حصة العوضي

قصص قصيرة

امتنان الصمادي
قاصة وناقدة من الأردن

اللعبة

مشيا سوية، وهما يودعان الطفولة حيث الصبا يختبئ حاملا لهما أجمل الأماني، قال الصبي للفتاة ذات الجدائل الطويلة التي يفكر في أن تصبح ملكا له عندما يكبران:

تعالي أعلمك لعبة جميلة، ستسرين بها جدا، تذكرت الفتاة ذات الجدائل الطويلة أنها تسأل نفسها كل يوم مئة مرة عن سر تعلق هذا الفتى الوسيم بها رغم أنه يركض بوسامته نحو مستقبل جميل مع أجمل الجميلات، وقالت: سألعب معك بشرط، أن تعلمني كيف اصطاد العصافير.

حك الفتى ذقنه، وفرك أذنه، فكر مليا ثم قال: قبلت.

لمعت برأسه اللعبة وهما يسيران بمحاذاة بركة صغيرة، قال لها: الآن سنلعب بالماء، نسبح حتى الضفة الثانية للنهر، ومن يفوز يحقق أمنية الآخر.

وافقت الفتاة دون تفكير، نزلا الماء البارد، بدأ الماء يحمل الجسدين بخفة، تسربت السعادة إلى قلب الفتى، بدأت الفتاة تشعر بالدوار، أسرع الفتى، ثقلت يدا الفتاة، وصل إلى الضفة الثانية، غرق صوتها المحمل بالماء الكثير، بدأ يصفق تشجيعا لها، حاولت أن تبتسم لأنه يلعب معها لعبة، لو فازت بها ستتعلم منه الكثير الكثير، لكنها حزنت قليلا؛ لأنها لم تخبره من فرط سعادتها أنها لا تعرف السباحة.

متعة

فتحتُ الكتاب ذات مرة، تتبعتُ جمله الطويلة بطول جدائلي البيضاء، ولما استعصى عليَّ احتواء الضفيرة بين يدي، رحتُ أفكّكها خصلة خصلة، فبدأتْ صفحات الكتاب تذوب، والحروف تنسل من بين الكلمات، وأخذتْ أوراقه

تتساقط الواحدة تلو الأخرى، نظرتُ إلى سجادة الصالون العجمية وإذ بها ملأى بالأوراق البيضاء، انتابني شعور غريب، فقد كنت وعدت أخي بإرجاعه مكانه بعد الانتهاء من قراءته.

أمسكت برأسي المتثاقل، وإذ بالكتاب كلّه في عبوة دماغي، تحسست خصلات شعري وأنا منهمكة في امتصاص رحيق الكلمات، فأعجبتني، لكنّ لسعة لذيذة مرّت على لساني عندما تخيلتها، من شدة الجوع، ألواحا من الشوكولا، واكتشفت كم هي جميلة تلك الخصلات السوداء عندما نغريها بمتعة الأكل.

حاولت أن أقيد موعد طبيب الأسنان لأقول له: ملعونة ألواح الشوكولا المرسومة على جدران حائط عيادتك، فكلما فكرت فيها تساقطت أسناني الواحدة تلو الأخرى.

نساء في الغابة

توقفت النساء القرويات الجالسات في الغابة، الملفعات بالخوف حينا، وبالبرد حينا آخر، عن انتظار الحطَّاب ذي الشفاه الغليظة الذي كان يأتي كل مساء ليحكي لهن الحكايا عن نساء جميلات يشبهنهن في اتساع الصدور، وفي عذوبة لون العينين المستمد من بحر لا نهاية له، وفي جدائلهن القوية، التي كان حاكم المدينة المجاورة يصفها بأنها تصلح لصناعة الجسور التي تصل المدن ببعضها.

لكن الحطاب لم يحدثهن بأن تلك النساء يعشن في الحدائق العامة ويعرفن كيف يصنعن طبق الحساء من خليط روائح الزهور والبخور المستخرجة من الغابات البعيدة التي تعيش فيها نساء قرويات لم يعلِّمهنّ ذاك الحطّاب سوى صنع أعواد البخور.

امتنان الصمادي

قصتان قصيرتان

جلاء محمد عزت
قاصة من مصر

(1)

الجمجمة

جمجمة عجفاء على المنضدة المزدحمة بكتب الطب.. أصفر.. أصفر.. كان وجهها.. رائحة الموت تملأ أجواء الحجرة.. من مقعدها هبت البنت.. بالفرشاة أمسكت.. بالذهن تدور الأفكار.. عاجزة هي عن الخروج الفكرة تمشي متباطئة .. لجد سأرسم لكني أخاف أن أنسى الشارب فينهرني ويغضب مني.. إذن الأب سأرسم.. حمراء.. حمراء كانت عيون أبي.. أخاف وأرد تلك الفكرة.. عين الأب تحتاج إلى قطرة.. على الشجرة قلب مغروس فيه السهم.. رومانسي جدا هذا الرسم.. الشجرة كانت شجرة تفاح.. بعض التفاح يساعد عقلي على التفكير.. امرأة العزيز أدخلت الصديق يوسف على النسوة فقطعن أيديهن.. لا.. لا.. مفزعة جدا تلك الفكرة..

فإن جوخ أعطى للحبيبة قلبا.. فنا.. حبا.. أذنا مقطوعة .. فلأرسم أذنا قطعت ويسيل منها الدم.

الدم يرسم قلبا يعانق في لهف قلب الحبيبة.. الجمجمة تنشر رائحة الموت.. تشعرها أنها في مقبرة.. تسمعها أنين الموتى وصخب البكاء بيدها.. أزاحت هذا الرأس العظمى .. قادرة هي على وضع بعض خطوط اللوحة.. من يدها تنزلق الفرشاة.. صرخت.. الصرخة تعلو.. تعلو.. أعضاء مبعثرة تملأ أرجاء الحجرة رأس.. فم.. قلب .. أذن مقطوعة.. بالأم تستغيث.. يد تفتح الباب.

يتبعها الرأس.. فم يسأل عن سر الصرخة.. بيدها أزاحت كل شيء.. إلى الخارج تجري.. بشعا.. بشعا كان المنظر.. الأعضاء المبعثرة تملأ الشوارع.. رءوس تتقافز.. مثل كرة المطاط يد تشتبك مع الأخرى حاولت الصراخ.. غادرها الصوت وجرى بعيدا عنها..

بيدها تحسست وجهها.. نحو البيت تجري أقفلت الحجرة.. التقطت الفرشاة.. أكملت اللوحة.. أذن مقطوعة، يسيل منها الدم!

(2)

لماذا تركتني ياحبيبي؟

أطرق.. أطرق باب المساء فتفتح لي.. وتولِّي الوجه ولا ترد عليَّ السلام... أعفو أنا عن صمتك وأغزل منه نسيج الوقار..

أغاضب أنت مني؟.. فمنذ عشرة أيام لم تستبح صورتك فضاءات حلمي... تقول لي في صوت يسكنه العتاب.. وأنا أنتظر منذ عشرة أيام سورة يس ترتلينها عليَّ.. أفتح فم الدهشة.. ألهذا أنت غاضب مني؟..

وأنت تعلم يا جدي أنني ما تركت يس أو الفاتحة مذ كنت مسجيا على فراش الصمت..

جدي..، الإطار المطلي بماء الذهب ازدان بصورتك.. لحيتك استطالت فأخذت مساحة كبرى من الإطار.. من فوق الحائط أنزلت صورة مايكل جاكسون.. وقلت، وأنا ألقيها على الأرض جدي، بألف منك يا هذا الجاكسون.. جدي، إليك أخبار البيت.

جدتي ما زالت تستمع لأغنيات عبد الحليم حافظ، وتقول في صوت يملؤه الحزن: أين أيامك يا شيخي وهنائي.. !!

تضحك !!

للأسنان بياض زهرة فل..

بقلبي تزهر ورود الفرح..

أما أخبار حديقتنا:

النخل غادره التمر، والنحل ذهب بعيدا مع وردات حديقتنا.. وأنا غادرني الفرح.. أقسموا جميعا على عدم الرجوع حتى تعود..

فمتى تأتي ؟... أنت المحب لي وأنا الساكنة عندك بالقلب.. اشتقت كثيرا لوجه يشبه رغيف الخبز!!

وللعينين الخضراوين بلون النعناع الأخضر، وللحية أخذت بياض زهرة القطن..

بيدك سأمسك.

ولن تغافلني للمرة المائة وترحل.. يد جدي تتسرب من يدي كحبات الماء، يبتعد ويتلاشى ويغلق باب المساء على شقشقة عصفور أخضر ورائحة زهرة فل ونعناع.. أستيقظ وأقول في سري: خيرا يا ربي، وأفتش في المصحف عن سورة يس.

جلاء محمد عزت

دمعة عصيّة

عدي مسعد جريس مدانات
قاص من الأردن

لم يعد لدى أبي حسان ما يفعله منذ أن أحيل إلى التقاعد، سوى الجلوس في باحة منزله الظليلة الصغيرة، وقراءة جريدة الصباح من ألفها إلى يائها، ثم حل لغز الكلمات المتقطعة، فيما تنشغل زوجته عنه في أعباء المنزل ومكالماتها الهاتفية. كانت بطبيعة الحال تتفقده بين الحين والآخر، تسأله إن احتاج خدمة ما منها، أو تسأله عما قرأ، فيبدأ بسرد الأخبار، لكنها تنصت قليلًا، ثم ما تلبث أن تنصرف عنه لمتابعة ما كانت تقوم به، فيلحق بها حيثما تكون ويختصر الكلام، ثم يعود إلى مكانه. غير أن أمره مع نفسه ومعها اختلف ذلك الصباح بعض الشيء، فقد نزع منامته وارتدى بنطالًا وقميصًا، ثم لم يستقر على أمر، وأكثر من التنقل بين غرف المنزل والباحة، كما لو كان يبحث عن مفتقد، وعند الظهيرة التحق بها، وهي منشغلة في المطبخ بإعداد وليمة يجتمع عليها الأبناء. كانت تقشّر حبات بطاطا، فجلس قبالتها منكس الرأس، وران عليهما صمت كسول.

وجد أن خير ما يفعله، مشاركتها في ما تفعل، فتناول مقشرة أخرى وشرع في العمل. كانت المقشرة بيدها تأخذ القشرة بيسر، فيما كانت تتعثر بيده، تنغرس في جسم الحبة أو تمر على السطح دون أن تنجح في إزالة القشرة، فيتوقف ليراقب كيف تنجح في فعل ذلك، ثم يحاول مجاراتها ولا ينجح. قطعت الصمت على حين غرة، وقالت بنبرة خافتة تكاد لا تسمع، فيما كانت مثابرة على عملها:

- أخبرتني أم حردان أن الشركة التي يعمل زوجها فيها فقدت المحاسب يوم أمس.

لم يبد من جهته أدنى اهتمام بقصة فقد شخص لا يعرفه، ومضى في مجاراتها في حسن تأدية عملها. أمسكت بحبة أخرى، فانسلت القشرة مع حركة يدها عن جسم الحبة بأسرع مما توقع، فتوقف

ونظر إليها، وكاد يقول شيئا في هذا الشأن، غير أن متابعتها الحديث لجمه:

- لم يكن يشكو من علة كما قال أبو حردان، فهو قوي البنية ويمارس الرياضة البدنية.

رفع رأسه الخالي من الشعر إلا من بياض على الجانبين وقال:

- المرض يعرف طريقه إلى أشد الأجسام صلابة.

ثم ترك المقشرة من يده ووضع أمامها حبة البطاطا التي تحفّرت في أكثر من مكان، فتناولتها وتابعت قصتها:

- أفاقت زوجته في الصباح وتركته في الفراش وذهبت لإيقاظ الأولاد. أيقظتهم وجهزت لهم طعام الإفطار، ثم افتقدته، فبمثل هذا الوقت يكون جاهزًا لنقلهم إلى المدرسة. ذهبت لتوقظه، ولكنه لم يستجب.

تناول حبة بطاطا أخرى وثبتها بقبضة يده، وأمسك بالمقشرة ثم انطلق في عملية التقشير. أنهت قصتها بالقول:

- كان ميتًا.

استوقفه الخبر للحظة، وارتسمت على وجهه علامة اندهاش مفاجئة، لكنه لم يأخذ من اهتمامه الكثير؛ فقد ساء فعله مع حبة بطاطا كثيرة العقد، وهو الأمر الذي استحوذ على اهتمامه، أكثر مما فعل خبر موت محاسب الشركة، فتخلى لها عنها وجمع القشور، وألقى بها إلى سلة المهملات وقال: الله يرحمه.

ثم نهض.

استوقفته فيما كان يهم بمغادرة المطبخ وسألت:

- إلى أين أنت ذاهب؟

عاد وجلس وهو غير راض عن مكوثه في المطبخ مدة أطول، وهو لا يزيد في ما يفعله عن محاولات بائسة لتقشير البطاطا، في حين أن لديه الكثير مما يود قوله، وجاءت قصة موت المحاسب لتفسد رغبته. أمسكت بحبة وأخذت في تقطيعها، فوجد أن التقطيع لا يشكل معضلة، فأراد أن يجاريها. أمسك بحبة بيده، وسكين باليد الأخرى، وشرع في تقطيعها، فسره أن أمره مع التقطيع يسير بسهولة، مما دفعه للمضي فيه، فأخذ حبة أخرى، لكنها انزلقت من يده واندفعت بعيدًا، فأعادها وثبتها.

ساد الصمت من جديد، فرفع رأسه ونظر إليها ثم أطال النظر. استغل الصمت ليقول ما لديه، واحتبس طيلة

الوقت؛ إذ إنه لاحظ قبل انضمامه إليها في المطبخ أنها غيرت ثوبها المنزلي داكن اللون بآخرَ زاهٍ، ودفعت شعرها المرسل إلى الخلف ليكشف استطالة وجمال عنقها، ليس هذا فحسب، فقد شبكت به قرب الجبين قرنفلة بيضاء. فكر أنها جملت نفسها لأجل الأبناء ورغب أن يعبر لها عن سعادته بهذا الاختلاف الجميل، وكاد يقول شيئًا بهذا الخصوص حين انضم إليها في المطبخ وانشغل باختيار المفردات المناسبة. وجد أن الفرصة مواتية، ليمتدح منظرها، وليطلب منها أن تفعل ذلك كل يوم، غير أنها سبقته إلى الحديث، بذات النبرة الخافتة، وكأنها لا تفعل سوى إفراغ ما بجعبتها، ولا هدف آخر لها فيه:

- تحسين الأزبكي، أبو أحمد، أنت تعرفه، كان جارنا قبل ثلاث سنوات، أخبرتني جارتي أنه صار مديرًا واشترى شقة وسيارة، أتعرف كيف حصل على الوظيفة؟

لم تنتظر إجابته وتابعت:

- نشب خلاف بين مديره المباشر والمدير العام، والخلاف تطور إلى شجار، مما أدى إلى طرده. اغتنم أبو أحمد الفرصة وعرض على المدير العام أن يحل محله بزيادة طفيفة على راتبه، لكنه بعد أن حصل على الوظيفة وتمكّن منها، فرض شروطه بزيادة الراتب.

نكس رأسه ولاحظ إذْ ذَاكَ وجود حبتي بطاطا من حصته لم تقشرا، فترك السكين وأمسك بالمقشرة وانصرف عن حديث زوجته الذي لم يتوقف، بانتظار فرصته في الكلام:

- أبو سمير صاحب ابنك، يتقاضى راتبي تقاعد؛ واحدًا من الحكومة وآخر من الضمان، ويعمل سائق أجرة على سيارته الخاصة، يعني لا أحد يشاركه في تعبه. ولو أنك..

كان قد نجح في إزالة قشرة البطاطا، وانشرح صدره، فقطع عليها كلامها وقال:

- لقد نجحت أخيرًا.

ثم تضرّج وجهه وابتسم وأضاف:

- دعيني أقول لك ما كنت أود قوله طيلة الوقت، فما فَعلْتِهِ بنفسك اليوم كشف كم أنت جميلة، وأن الزمن فشل في إضعاف هذا الجمال، ثم إن القرنفلة البيضاء هذه أعادتني إلى لقاءاتنا الأولى وجمال المواعيد.

غير أنها لم تول ملاحظته الاهتمام الذي توقعه، فقد انصرفت عنها لتقول:

- لو أنك تذهب إلى الشركة مع أبي حردان، وتعرض استعدادك للقيام بوظيفة المحاسب الذي مات، لسبقت الآخرين وحصلت على الوظيفة دون منافس. نحن بحاجة إلى المال ليعيننا في شيخوختنا، وأنت لا تفعل سوى إبداء الأسف؛ لأن العمر مرّ وأنت لم تحقق أحلامك، ولم يعرف العالم عنك سوى أنك موظف مغمور، فيما أن زملاءك في الدراسة صاروا مهندسين وأطباء ومحامين منعمين، ونحن نعيش على راتب التقاعد الهزيل، نقتطع أكثر من نصفه بدل إيجار البيت، ونعجز عن جمع الأولاد والأنسباء على وليمة "عليها العين".

استوقفه الكلام هذه المرة وفتح عينيه على وسعيهما اندهاشًا، ثم اغتم وخفض رأسه وقال:

- أتعيرينني بعد عمر طويل بفقر الحال؟ من قال لك: إنني سعيد بما نحن عليه، ولكن الوظائف لا تؤخذ بسهولة، لا يأخذ الواحد وظيفة؛ لأن من كان يشغلها مات، ثم إن عمل المحاسب يحتاج إلى خبرة، وأنا ليس لي خبرة فيه، وأنا لا أحب أن أشغل وظيفة لمجرد أن من أشغلها مات، فسأظل في قفص الموت.

جمعت قطع البطاطا في الوعاء، فيما كانت تفكر مقطبة الجبين ثم قالت:

- الناس يموتون ويحل غيرهم في وظائفهم، هذه سنة الحياة. أنت درست الحساب في المدرسة، وأشغلت وظائف مختلفة في الدولة، ولو كلفوك بوظيفة محاسب لكنت اشغلتها ونجحت.

أسند جذعه إلى المقعد، وعقد ذراعيه خلف ظهره، والتمعت في عينيه فرحة صغيرة وقال:

- من غير شك كنت سأنجح، فقد أجدت كل عمل قمت به.

نهضت وأشعلت الغاز وصبت زيتًا في مقلاة، ثم وضعتها على الشعلة وانتظرت قليلًا، ثم أخذت حفنة بطاطا ووضعتها في المقلاة وهو ينظر وينتظر، فقد حان دوره لأن يفاخر في إنجازاته الوظيفية، وما أن عادت وجلست حتى قال:

- كنت أعطي للوظيفة حقها، بغض النظر عمن يغضب أو يرضى.

قالت:

- أعرف ذلك لأن الغاضبين كثر، ولو أنك لاطفت الناس، لوجدت من يعرض عليك وظيفة فور تقاعدك.

نهضت من جديد، أخرجت قطع البطاطا التي احمرت ووضعت غيرها، وقالت:

- ما رأيك أن تجهز نفسك وتذهب الآن؟ جرب.. ليس في ذلك خسارة، ولكن لا ترسم على وجهك تلك التقطيبة المنفرة.

نكس رأسه ونهض ثم غادر، غير أنه عوضًا عن تجهيز نفسه، أغلق الباب وذرف دمعة كانت عصيّة طوال عقود من الزمن.

عدي مسعد جريس مدانات

في المقهى

راشد الشيب
قاص من قطر

أسرعت الخطى لكي أصل إلى المقهى الذي يقع في زاوية المجمع الكبير أمام الشارع العام، بعد أن حجزتُ طاولةً هناك، جلست أنتظر تلك السيدة التي غابت عن المكان منذ أيام، وأنا على هذه الحالة منذ أمد بعيد، أشتري الصحف اليومية، وأصنع منها طائرات ورقية بعد قراءتها حرفًا حرفًا، أو سفنًا بحرية أو نماذج أخرى مسلية، أُضيِّع وقتي إلى أن تأتي تلك السيدة التي غابت عني منذ حضورها الأول.

أنتظرها بسبب تلك الابتسامة الخارقة التي أهدتها لي أول مرة، ولم تهدها لأحدٍ غيري، وملاطفتها لي في الكلام والتعامل أيضًا طيلة ذلك اليوم، بعد أن أعطيتها منديلي لكي تجفف الماء الذي سكب عليها بعد اصطدامي بطاولتها، منذ ذلك الوقت وبعد تلك الابتسامة، لم يهنأ لي بال، وأنا أتقلب من حالٍ إلى حال، ومن السهر إلي النوم أرى الكوابيس والأهوال، كل ذلك بسبب تفكيري في تلك السيدة التي رمت سهم شيطانها عليَّ ثم غابت، تاركة ذلك السهم يشعل نار الانتظار بعد اختراقه لبؤبؤ قلبي، لقد تركت مجنونًا ينتظرها على نار الشوق واللقاء، تركتني هنا، وأنا أنتظرها؛ علها تعود وأراها، فتطفئ نارًا قد أشعلت كل شيء فيَّ.

كُل زوار المقهى تعرفوا عليَّ، حتى " الكناس " الذي لقبته بصاحب المكنسة الذهبية تعرف عليّ؛ لأنه يأنس لمجالستي، فحاله مثل حالي، فهو عاشق ومجنون بعشقهِ، ولكن لا يستطيع أن يتقدم لخطبة من يعشقها؛ لأنه كناس، وتخاف كلام النسوةِ الصاحبات وهمسهن، كيف تتزوج من هو عامل يعمل في تنظيف قذارة الناس ؟ هكذا قال لي وهو يذرف دموعه.. كلما رآني جالسًا يأتي ويحكي لي قصته مع تلك الفتاة التي تعمل خادمة في منزلٍ ذي

شأن عالٍ جدًّا، وهي تخاف أن ترتبط به؛ لأنه كناس، ولا يستطيع أن يكون في مقام خادمة تعمل في بيت السادة الكبار .

الصدفة هي التي أوقعته في شباكها، فأثناء عمله مرَّ أمام ذلك المنزل الذي تعمل به تلك الخادمة ذات مرة، رآها ولم يعرها اهتماما، ولكن نداءها عليه جعله يُسرع الخطى لها ملبيًا نداءها، طلبت منه أن يساعدها في حمل كيس القمامة، فلبى طلبها من غير تردد، شكرته على صنيعه بألطف الكلام، وودعته وداع أهل الكِرام، فسرح بفكره بعيدًا وهَامَ، فاشتعلت عنده نار الغرام.

أصبح يتردد على ذلك الشارع بين الفينةِ والفينة، حتى لا يلفت انتباه الفضوليين من المارة، ولكن في أوقات خاصة بعد أن حددتها له، فأصبح من رواد ذلك الشارع.

وفي لحظة شرود الذهن أفصح لها عما في قلبه، فأفصحت له عما في قلبها، فجرحته وطعنته وقطعت أوصال قلبه من غير إحساس؛ لأنها قالت له بأنها لن تستطيع أن تتزوج إلا ابن صاحب المنزل، وبالفعل تزوجها عنوة وهرب بعيدا؛ لأن أهله لم يقبلوا بها، وها هو صاحبنا الكناس يشكي الحال لمن يسمع له.

علم الجميع بحالتي، حالة إنسان ميئوس من حالِهِ؛ بسبب ابتسامة أهديت لي في أحد الأيام، فصرت أفكر في من غاب عني منذ أيام، وبسبب تلك الابتسامة أيضًا، انقلب حالي وصرت في هيام، فلا فرق عندي إن كنت جالسًا في الليل أو النهار، فتسارعت لديَّ خطى الساعات، ومضى عليَّ الوقت وكأنه تفاهات، مضى عليَّ بلا فرحٍ ولا مسرات، حتى تاه الفكر عني من كثرة الخُرافات.

هجرني الكناس منذ زمن بعيد، وجاء مكانه صديقٌ جديد، هو شيخٌ كبير قد أنهكه التقاعد، متثاقل في خطواته، ثرثارٌ بحكاياته، بطولاته كثيرة، كبيرة وخطيرة، طويلة ومثيرة، أتهرب منه بذهني، ولا أعيره اهتمامي، حتى يصمت ويستريح، ويحتسى الشاي بِهَمٍّ الجريح، صادرًا تلك الزفرات، التي تخفي خلفها الكثير من الآهات.

تحدث مرةً عن مغامرةٍ قد حصلت في شبابه، مغامرة كانت السبب في ما هو عليه الآن، عندما كان في الجيش في بداياته، كان من أنشط الضباط، الذين

يضرب بهم المثل في الانضباط، محبًّا لعمله، ملتزمًا في مواعيده، يغار منه الجميع؛ لأنه مطيع وخدوم، كريم، طيب المعشر، محبوب من قبل الجنود، وبسبب ذلك دُمِّرَت حياتُهُ، دمرت بطريقة غير مباشرة، دمرت أثناء التدريبات الميدانية؛ لأنه أصيب إصابة بالغة جدًّا، لقد غامر بنفسه من أجل إنقاذ أحد الجنود إثر خطأ صار معه، فراح ضحيته رجله، التي قطعت بسبب تلك المغامرة، ثم أحيل بعد ذلك إلى التقاعد بعد إعطائه رتبة جديدة.

لم يحزن لذلك التقاعد ولم يهتم، ما أحزنه هو التخلي عن خدماته، ضابط في مثل خبرته يُبعد ويؤتى بآخر مبتدئ؟! وما أحزنه أكثر وأكثر أن المتسبب بتلك الإصابة قد رقي؛ لأنه ابن أحد السادة الكبار.

استطاع بعد التقاعد أن يجد وظيفة أخرى، وظيفة يستطيع من خلالها أن يسدد ولو شيئًا من ديونِهِ، واستخدم في هذه الوظيفة أسلوبه المعتاد، أسلوب الصفات الحسنة، ولكن العطل الذي تسبب في تدمير نصف آلات المصنع جعله يعود إلى التقاعد مرةً أُخرى بعد طرده من العمل، وزاد على أحزانِهِ حُزنًا، بعد أن طلق زوجته؛ لأنه لا يستطيع أن يعيلها، هكذا كانت حجتها وحُجة أهلها بعد تقاعده الثاني، وبسبب الديون التي تراكمت عليه، باع منزله، وسكن في منزل أخيه الصغير، في ملحقٍ يقع في زاوية المنزل، الحمد لله.. وجد من يأويه عنده؛ لأن الجميع قد تخلى عنه، ووجد من يستمعُ إليه أيضًا، وتحملت ثرثرته طيلة هذه المدة، عادة يُطرَدُ من هنا؛ لأن الجميع يظن أنه مجنون.. شكرًا لك.. شكرًا لإنصاتك لي.. شكرًا..، هكذا يقول لي قبل رحيله كُل يوم.

فتحت باب الكلام معه، فشد انتباهه لي ومسمعه، فدار تفكيرهُ في مطمعه، لكي يعرف من تكون تلك المتسكعة، عندما أخبرته عن تلك الفتاة، التي ضحكت لي منذ زمنٍ قد فات، فضحك عليّ بعدةِ ضحكات، فقذفته بعدها بعدة كلمات.

هجرني ذلك الشيخ بمماته، وأصبحت وحيدًا بعد فراقه، وازدادت وحشتي بعد وفاته، ولا أنيس لديَّ سوى حكاياته.

مرت عليَّ أشهر معدودة، ولم تظهر فتاتي من خلالها، حتى شاب رأسي من

كثرة التفكير بها، ففقدت الأمل المتعلق بلقائها.

أصبحت فقيد الحبيبين، حبيبٌ قد مات، وحبيبٌ قد سكن الفؤاد، ولا أعلم متى هو آت، أشتاق لهما في كل الأوقات، حتى يئس الصبر مني وملّ، وجلست أعاني على أثره المضرات، لقد طال أمد الانتظار لفتاتي، والأيام تسابق الأوقات، وهن القلب عندي، واللحية مالت للبياض، فقررت في النهاية إنهاء تلك القصة الهزلية.

نعم.. قررت أن أذهب إلى المقهى لآخر مرة، وستكون بالفعل هي آخر مرة، هربت عني الأفراح والمسرة، أبسبب نظرة أعشقها من أول مرة، أم بسبب تلك الابتسامة التي سحرتني في تلك الفترة، أم سهمٌ من سهام لحاظها وجد من يصنع له تلك المضرة ؟

أثناء جلوسي وأثناء انشغالي بالنظر، مرت عليَّ فتاةٌ شمطاء لا تسر الخاطر ولا النظر، تمشي على ثلاثة؛ لأنها عرجاء، فحزنت لها وأردتُ أن أغير اتجاه تلك النظرات، فلمحت منها ما جعلني أقف باكترات، ولوت تفكيري فصال بي وعاث، عندما أخرجت منديلي جعلتني أبعثر الأثاث.

ابتسمت لها بعد هجري للابتسامة، تساءلت في سري قبل أن ينطق لساني، هل أنتِ صاحبة تلك الابتسامة ؟

راشد الشيب

الدوحة

13 / 7 / 2008م

لوحة على جدار الوجع

ريهام حسني
قاصة من مصر

كان حلما إذًا ؟..

....

....

....

ويكبر الحلم ويتسع باتساع الكون..

يتلون بكل الألوان ويحتل صفحة السماء.

"ما أجمل أن ترسمنى فرشاتك".

تعبث بملامحي.. تغير خارطتي لتصبح كخارطة هذا الوطن.

تستدعيني من خيالك.. تأمرني:

فلتأت طوعا أو كرها.

آتي طائعة.

ابتهل تحت ظل ألوانك المتوهجة..

جميل أن تظلني ألوانك بعد ما تعريت تحت سماء وطني.

وطني الذي فقد ظله.

وطن بلا ظل.. جسد يلتحف الهواء.. جسد يتدثر بألوان صفحة بيضاء

سترسمني إذًا ؟..

فلا تنس فرشاتك أبعادي اللانهائية..

جروحى الغائرة.. ندوب وجهى الكريهة.

أريدها صورة كلية..

من بداياتي إلى نهاياتي.. من سمائي إلى أرضي.

أريدها صورة سريالية..

دادية..

لا معقولة في زمن اللامعقول.

عيناي نهران نبتا من ويل السنين.. يروريان صحراء الوطن فينبت الصبار.

شفتاي غيمتان بلون الشفق عندما يتلون بدم الشهداء.

تتلوان ترنيمة حزن على قتلانا.. ينفثان سموم الكوبرا في وجه المارينز.

لا أريد شعورا غجرية..

ضفائري الصبية تشد رأسي إلى جسدي.

ولا تنس الشعيرات البيض .. تاج الزمن.. في مقدمة رأسي.

ولا تنس فرشاتك أن ترسم أنفي مرفوعا.

ارسمني إذًا..

في نوبة جنون.. في لحظة عشق..

ألوانك يا فنان جروحي النازفة.

دموعي الغارقة في صفحتك البيضاء

كم من الوقت استغرقته في استحضار معالمي ؟

رسمتني من خيالك ؟

لا تمتلك لي صورة ؟

هل كنت مطبوعة كجدارية على حدود العقل ؟

فلتغمض عينيك.. وتتلو ترانيمك.. وترتعش يداك وأنت تستحضر حضوري المهيب الذي يهبط عليك كوحي من السماء.

ارسمني أُمًّا طيبة تطعم أولادها خير بلادي.

ارسمني شيخا بمسبحة قائما يؤدي الصلوات.

ارسمني طفلا يحبو على الثرى الطاهر.

يشتم رائحة الطين.. ينتشي فيلعقه في لذة واستمتاع.

ارسمني قلبا كبيرا كبر الأرض والسماوات.

ارسمني شاعرا ينتحر احتجاجا.

ارسمني كلمة كتلك التي يقتلونها في أقلامها.

تلملم فرشاتك أطرافي المبعثرة على حدود صفحتك.

تأبى جروحي أن تتدثر بألوانك والنزف لا يتوقف.

تقف فرشاتك راهبة أمام حضوري الجليل.. تتأمل حدودي وعندما يزداد الألم تنطلق لتبكي على صفحتك البيضاء وتشيعني إلى مثواي الأخير.

في صورة باهتة تعلق على جدار الذاكرة.

أيها الفنان..

لا تنس..

أريدها لوحة كولاجية.

شرقها معاركي.. غربها انتكاساتي.. جنوبها شهدائي.. شمالها ثوراتي.

وبوجع العمر الصق محتوياتي على صفحتك البيضاء.

وبوتر القلب الموجوع شد الإطارات
من حولي ..
لملمني..
احصرني داخل حدود صفحتك
ولتقبلني فرشاتك .. قبلتها الأخيرة.

أيها الفنان..
لا توقع أسفل لوحتي.
هل أبدو بلا هوية ؟

ريهام حسني

البناء الدرامي والإخراج المسرحي رؤية جديدة للتراجيديا الشكسبيرية في مسرحيتي هاملت وعطيل

راجي عبد الله

مقدمة

المقصود بالبناء الدرامي هو التطور في بنية التركيبة المسرحية، وصولًا إلى ذروتها ومن ثم إلى نتائجها النهائية.

هكذا يحلل المختصون في علم المسرح قواعد المسرح الكلاسيكي والمسرح الواقعي ويقسمونها إلى مراحل تبدأ بالمقدمة أو المشاهد الاستهلالية، وتمر بمرحلة الصراع أو ما يسمى بالعقدة، بعدها تأتي النهاية لتشكل حَلًّا للمشكلة نفسها.

إن هذه التقسيمات على الرغم من كونها تقسيمات مبسطة لأي عمل درامي، فإنها تثير لدى أي مخرج مسرحي أسئلة جمة حتى إذا انتهج منهج المسرح الحديث وألغى أصول وقواعد اللعبة المسرحية القديمة.

ومن ضمن هذه الأسئلة، ماذا يريد أن يقول في عرضه المسرحي؟ وماذا يريد أن يوصل إلى الجمهور؟

إذ ليس من الحكمة القفز دفعة واحدة على ما توصل إليه الباحثون في بحثهم الدءوب عن أساليب فن المسرح وفن الإخراج على الإطلاق، وليس من المعقول أيضًا لأي مخرج مسرحي أن يقدم عرضه المسرحي اعتمادًا على تجارب بيتر بروك مثلًا، دون أن يعرف أو أن يدرس أصول وقواعد الإخراج المسرحي!

مع ذلك فإن البناء الدرامي في النص هو الذي ينمي لدى المخرج القدرة على المخيلة والخيال، ويجعله يفكر بالعديد من الصور الكثيرة ليصل في النهاية إلى الصور الجيدة التي تلائم عرضه المسرحي.

إن موضوعة المسرحية قد تأتي مصادفة، أو أنها تأتي من خلال تجربة معاشه تتم معالجتها فيما بعد معالجة فنية أو حتى فلسفية عدمية.

لكنها تعتمد في كل الأحوال على ما يسمى (العقدة) أو المشكلة الرئيسية للمسرحية الواحدة.

إن ذلك يمكن أن يشكل اقتباسًا جديدًا للمخرج باعتبار أنه مؤلف جديد للعرض المسرحي، مؤلف لا ينتمي إلى زمان ومكان من الماضي، بل إلى زمان ومكان عصريين، سيتحولان بمرور الوقت إلى ما هو ماض أيضًا.

ومعنى ذلك أن الأصالة والطموح إلى التغيير ربما تكون الآن أكثر مما يعدونها أيام شكسبير.

لكن الشيء المثير للاهتمام في عالمنا اليوم - هو الكيفية التي استطاع فيها شكسبير من اقتباس العديد من القصص المعروفة، وتحويلها إلى أعمال درامية بالغة الروعة.

ولنأخذ على ذلك مثالين واضحين في هذا البحث، أحدهما مسرحية تتناول مأساة هاملت من الدانمارك، ومسرحية عطيل التي تتناول أيضًا تلك المأساة الإنسانية الكبيرة التي مر بها قائد مغربي الأصل. هذا يعني أن هذا البحث سيتناول مسألتين رئيستين؛ الأولى: البناء الدرامي في مسرحية هاملت، والرؤية الجديدة التي تمكن المخرج من وضع خطته الإخراجية لها كاملة، والثانية هي مسرحية عطيل وكيفية اقتباسها من قصة أخرى وكتابها مجددًا وفقًا لبناء درامي قوي و متكامل، وما هو دور المخرج في التعامل معها أيضًا.

كما أن الهدف الرئيس من تحليل هاتين المسرحيتين هو البحث عن الطريقة التي استطاع بها شكسبير أن يكتبهما من جديد، وأن يحافظ على تسلسل حلقات بنائهما الدرامي فيهما بأسلوب محكم، وكيف أنهما تحولا من قصص مقتبسة في الأصل إلى تراجيديات لهما تأثيرهما الكبير على الحركة المسرحية في كل مكان، على الرغم من أن حوادثهما قد وقعت في بيئتين مختلفتين عن البيئة التي عاش فيها شكسبير في عصر النهضة.

من جانب آخر، إن في هاتين المسرحيتين الكثير من الحبكات الدرامية التي تمكن المخرجين المسرحيين من التعامل معهما بطريقة خلاقة حديثة وبأساليب إخراجية مختلفة، تستمد رؤياها الفنية من تلك الأفكار المتنوعة التي تزخر بها معظم مسرحيات شكسبير؛ لهذا تم اختيار هاتين المسرحيتين كنموذجين لهذا البحث:

أولاً - مسرحية هاملت:

إن هذه المسرحية هي مسرحية نموذجية ليست من الناحية الإنسانية فحسب، بل من الناحية الفنية أيضًا، كما أنها تعطي المخرج الإمكانية للتعامل معها بطرق إخراجية شتى.

إن الوحدة الدرامية الأولى التي يبدأ بها شكسبير عمله تتمثل في المشهد الاستهلالي هو - الطيف . وهنا يوضع المشاهد في حيرة من أمره.

إذ كيف يمكن لمؤلف أن يكشف عن موضوعه وعقدته المسرحية دفعة واحدة؟ وماذا سيقدم للجمهور بعد ذلك، وهو يشخص القاتل تشخيصًا نهائيًا إلا هو عم هاملت وزوج أمه (كلوديوس)؟!

وتستمر الحوادث والفصول فصلًا بعد فصل حتى نجد أن هاملت قد تحول إلى رجل متأن، على الرغم من أن رياح الموت والمؤامرات أخذت تعصف به، وسببت أيضًا في موت حبيبته أوفيليا غرقًا.

إذًا، لماذا لم يفعلها هاملت منذ الوهلة الأولى ويقتص لأبيه دفعة واحدة، ويريح نفسه من هذا العذاب الذي عاشه طيلة زمن مسرحي يمتد إلى فترات عديدة؟

هذا هو قانون وحدة وصراع الأضداد الذي اعتمد شكسبير عليه في تناوله موضوعة هاملت وأفعاله المتأنية.

ربما يأتي أحد المخرجين ويلغي هذا المشهد الاستهلالي تاركًا هاملت يبحث بمفرده عن حقيقة قاتل أبيه، دون أن يؤثر ذلك على مجرى الأحداث المتلاحقة.

لكن، ماذا يعني التجريب في عرض مسرحي لا يرتكز أساسًا على مقومات النص ويضيف لها؟

وللدلالة على ما طرح من أسئلة هو ما ورد في ختام هذا المشهد، حيث نجد أن الطيف يغيب بعد برهة من الزمان تاركًا ابنه - هاملت - في حالة يرثى لها، وعندما يغيب يبدأ الحوار التالي المأخوذ من المسرحية المذكور أصلًا [1]:

هوراشيو: ما هو الخبر يا مولاي؟

هاملت: رائع، رائع جدًّا!

هوراشيو: أخبرنا به يا مولاي؟

هاملت: لا، ستبوحان به.

هوراشيو: أنا؟! لا والله يا سيدي؟

مرسيلس: ولا أنا أيضًا يا سيدي؟

هاملت: ماذا تقولان إذًا؟ أيخطر مثل

هذا ببال إنسان؟ ولكن أتكتمان؟

إذًا ماذا يعني الكتمان هنا، إذا كان هذا الفعل فعلًا حقيقيًا غير قابل للشك على الإطلاق؟

إن هذا المشهد حسب رأيي يشكل انعطافة مهمة في مسرح عصر النهضة خاصة والمسرح الإليزابيثي عامة؛ لأنه يعتمد أساسًا على اللعبة في الفعل الدرامي بطريقة محكمة، تلك اللعبة التي لم تكن متوفرة آنذاك إلا عند القليل من كتاب المسرح، ومنهم كرستوفر مارلو وشكسبير.

وهنا تتحول العقدة الواحدة إلى عقد وحبكات ثانوية متوازية ومتوازنة، مثل:

ادعاء هاملت الجنون، أو تفسير ذلك بحب هاملت إلى أوفيليا من قبل والدها بولونيوس، ومشهد التمثيلية التي يضع خطوطها وحوارها هاملت، شخصيًا في دس السم بنفس الطريقة التي قُتل فيها أبيه، ومكاشفة هاملت لأمه غورترود أنها تزوجت عمه قاتل أبيه، وقتل بولونيوس، وإبعاد هاملت للدراسة لغرض تصفيته، ومشهد حفار القبور، وصولًا إلى المشهد النهائي مشهد المبارزة الذي يقتل فيه الجميع بما فيهم هاملت.

ولأن مشهد التمثيلية الجوهري يشكل حلًا للغز الأساسي الذي استمر في الظهور على هيئة واقع لا لبس فيه فإنه يعتبر مشهد الحل لعقدة المسرحية بأكملها قبل أن تكتمل المسرحية برمتها.

حيث إننا نجد أن المشهد الأخير من المسرحية الذي يأتي بعدها بفترة متقاربة هو مشهد الخاتمة الذي ستحل به الفاجعة، شأنه شأن كل التراجيديات الشكسبيرية.

مع ذلك، فإننا لا يمكننا الوصول إلى المشهد الختامي دون التوقف والتمعن طويلًا بمشهد التمثيلية على النحو التالي:

في أن تقام حفلة مسرحية اعتمادًا على فكرة هاملت، وهو الذي لم يكن يعرف عن مجيئهم إلى البلاط حتى يخبره بذلك روزنكرانتز، ويدخلان بعد ذلك بقليل في ذلك المشهد بالذات، ثم يطلب من الممثل الذي يعرفه من قبل بأن يمثل

(مصرع غونزاغو) الذي هو في الحقيقة شبيهًا بـ(مصرع أبيه)، ويأمره أن يحفظ عدة أبيات سيكتبها هو ليؤديها الممثل في دوره. هو مشهد نجد فيه أن هاملت يتحدث مع نفسه فورًا و يقرر سريعًا [2]:

سأجعل هؤلاء الممثلين يمثلون شيئًا عن مقتل أبي أمام عمي. وسأراقب ملامحه، وسأخترق دخيلته حتى الحشاشة فإذا جفل، عرفت واجبي معه.

إن هذا المشهد السريع يستوقف المخرج كثيرًا عند تحليله للبناء الدرامي أيضًا، بينما لا يستطيع الجمهور فهم شيء عن سرعة الاتفاق على التمثيلية سوى أن موضوعها يشبه مقتل الملك الراحل.

مع ذلك فإن هذا يؤكد على أننا أمام قطعة لها علاقة بالصنعة المسرحية الحديثة، كما يقول شكسبير نفسه:

(إن فكرة جعل مسرحية داخل مسرحية لها مصاعبها، فالمسرحية لكي تخدم غرضها الدرامي، يجب أن تقترب قدر الإمكان من الذي يجري في البلاط الدانماركي من موقف، وكما أن على هاملت أن يقبض على ضمير الملك، علي أن أقبض على انتباه الجمهور).

في ختام ذلك يجد المشاهدون أنفسهم أمام فعليين مسرحيين فيهما الكثير من التشابه، ويفاجئون مرة أخرى بالتماثل التام بين الحبكتين، حبكة المسرحية بكاملها التي تستند على الفعل الخبري والمرئي أصلًا في بداية المسرحية ممثلًا بالشبح، والفعل الواقعي الذي يجري أمامهم في هذه التمثيلية.

هنا تبرز براعة شكسبير في ربط الحبكة الثانوية بالحبكة الرئيسية، وربط جميع حلقات العقد الفرعية بالعقدة الرئيسية للعرض المسرحي برمته. لكن السؤال الذي يطرح نفسه للمناقشة:

هل يمكن إخراج المسرحية بطريقة مغايرة تمامًا لتسلسل بنائها الدرامي، ذلك الذي كتبت عليه قبل قرون عدة؟

من وجهة نظري يمكن ذلك، إذا استطاع المخرج التعامل في عمله تعاملًا موضوعيًا باعتباره المؤلف الثاني للعرض المسرحي، اعتمادًا على دروس علمية، وعلى اختيار دقيق للمشهد الذي سيبدأ عرضه فيه، هل هو مشهد الشبح ويستمر فيه حتى النهاية، أم هو مشهد التمثيلية الذي يستطيع من خلاله العودة بمادته الدرامية إلى الوراء لتكون أساسًا إلى رؤية إخراجية جديدة؟

من جانب آخر يمكن الاستنتاج أن العقدة الرئيسة في المسرحية إلى جانب عقدة القتل بدس السم، هي زواج القاتل (كلوديوس) من (غروترود) أم هاملت، يمكن أن تكون مادة لذلك.

وعليه، لابد من التعمق كثيرًا في دراستها في هذا البحث على النحو التالي:

إن بعض الباحثين يذهب إلى أن المشكلة الجوهرية في صراع هاملت هي زواجها المبكر هذا، ولم يمر على وفاة زوجها الأول سوى بعض الوقت، أي قبل أن يجف التراب الذي دفن فيه.

لكن هذا الموضوع يشكل فعلًا ظاهريًا إذا ما قورن بالفعل الرئيسي، هو الزواج من الملك القاتل؛ لأن هاملت قد تصور نتيجة هذا الزواج أن أمه شاركت بشكل أو بآخر بالقتل.

فهل الضعف الإنساني هو الذي دفعها لذلك أم أن هنالك سببًا آخر؟

إن بعض المخرجين يستندون في تفسيراتهم إلى علم النفس في تفسير العقد التي يعيشها الابن نتيجة ابتعاده عن أمه على الرغم منه، كعقدة أوديب مثلًا.

هذا من حقهم إذا أوجدوا المبررات الموضوعية لذلك، والحجج المنطقية التي تجعلهم ينطلقون من هذا التفسير في التعامل مع الفعل الدرامي بأسره، ابتداء من المشهد الأول للمسرحية حتى المشهد الأخير.

لكن ذلك يعتبر من اجتهاداتهم، إذا ما علمنا أن هذه المسرحية بالذات يمكن معالجتها دراميًا وإخراجها بطرق شتى.

إن هاملت يخبرنا عبر المسرحية أن أمه مجرمة. ارتكبت إثمًا تأفل له النجوم، ويجعل الحياة شيئًا وحشيًا خاليًا من أية قيم إنسانية. لقد اقترفت زنى المحارم.

وبذلك يوصلنا شكسبير إلى حالة درامية كبيرة وإلى مقت شديد للملكة غروترود، لا يقل عن كراهية الإغريقيين لجريمة أوديب، بل إنها أكثر مقتًا من الجريمة التي ارتكبها أوديب؛ لأنه لا يدري، وكان هاملت يردد على إثر ذلك: أيها الضعف..، اسمك المرأة.

فإذا كان الطيف صادقًا وقد ثبت ذلك من خلال مشهد المسرحية التي تمت الإشارة إليه، لماذا لم يقدم هاملت على قتل الملك وقتل الملكة أيضًا باعتبارها متورطة فيه، وإذا لم تكن كذلك، فما مدى معرفتها بهذا الفعل الإجرامي؟

إن كل الوقائع تشير إلى أن الملكة لم تكن متورطة ولا على دراية بفعل زوجها الجديد (أخ الملك) زوجها السابق؛ إذ إنها تصاب بالذهول حينما يخبرها هاملت بأنها قد شطرت قلبها إلى نصفين وأبقت

على النصف المليء بالدنس والغدر والخيانة، وينصحها بأن تلقي بهذا النصف بعيدًا؛ وأن تعيد لنفسها النصف الطاهر الذي يقصد فيه أباه.

وعليه، فإنه يمكن تأكيد هذا الرأي من خلال دراستنا إلى المشهد الذي يلي مشهد تمثيلية (مصرع غونزاغو) واكتشاف فعل الجريمة التي قام بها أخوه كلوديوس ضده، وأعني به مشهد غرفة نوم الملكة (غورترود) التي هرع إليها هاملت سريعًا؛ ظنًّا منه أنه سيجد الملك فيها لقتله، لكنه بدلًا من ذلك قتل بولونيوس والد حبيبته أوفيليا الذي كان يختبئ خلف الستار.

هذا المشهد المركب على الرغم من بساطته- قد قادنا إلى مشهد آخر يمكن اعتباره مشهد الذروة في كل المسرحية، وهو مشهد المواجهة الصريحة بين هاملت وأمه التي شهدت قتل بولونيوس قائلة:

الملكة: يا للفعلة الدموية الشنعاء[3]؟!

هاملت: فعلة دموية..! تكاد يا أمي يسوئها توازي قتل ملك، وزواجًا من أخيه.

الملكة: قتل ملك؟!

إن هذا الاندهاش الذي تبديه في الحوار أعلاه يبرئها من تهمة المشاركة في قتل زوجها، ذلك الذي كان هاملت يعتقده ويردده دائمًا في منولوجاته الداخلية للتخفيف من عذاباته في مشاهد سابقة، كما جاء في هذا المنولوج المعروف:

هاملت: آه! ليت هذا الجسد الصلد يذوب[4]
وينحل إلى قطرات من ندى
يا ليت الأزلي لم يضع شريعته
ضد قتل الذات، رباه! رباه!
ما أشد ما تبدوا لي عادات الدنيا هذه
مضنية، عتيقة، فاهية، لا نفع منها!
ألا تبًّا لها، تبًّا لها؛ إنها حديقة لم تعشب؛
شاخت وبزرت، لا يلؤها إلا
كل مخشوشن، نتنت رائحته.
أهكذا تنتهي الأمور. لم يمر على موته؟
شهران
بل أقل من شهرين، أقل من شهرين..
ملك رائع، إذا قيس بهذا ،
كان يعشق أمي
فلا يسمح لريح السماء

برؤية وجهها إذا اشتدت.

يا أرض، يا سماء، أمحتوم علي أن أتذكر؟!

لقد استندت إلى ما جاء في هذا المونولوج، من أجل إظهار مدى الحزن الذي أصاب هاملت، ليس فقط على مقتل أبيه فقط، بل لأن عمق هذه المأساة قد أوصلته إلى الشك بأمه، إلى درجة الإدانة الكاملة التي لا يمكن غفرانها باعتبارها فعل شائن.

لذلك لم نجد عنده في مشهد غرفة الملكة أية صحوة أو ندم، ولا نبل يتناسب مع طبيعته النبيلة المعروفة؛ حيث إنه يستمر في مواجهته لأمه وهو في قمة هيجانه، بل إنه يزيد أمه ويزيدنا نحن هيجانًا من خلال حواراته الطويلة، التي تعقب ذلك والتي يعنف بها أمه أشد تعنيف:

الملكة: ما الذي فعلت لتتجرأ بإطلاق لسانك علي بهذا القول الوقح[5]؟

... ويحي! أية فعلة تزأر كل هذا الزئير وترعد هذا الرعد في مطلعها؟

إن هاملت مع ذلك يلغي دفاعاتها عن نفسها، فتضطر إلى التماس الرأفة عدة مرات متوسلة إليه (كفى بربك) وهو لم يزل يزداد عنفًا، ولعله سيندفع أكثر في عنفه لولا ظهور الطيف هذه المرة أيضًا.

لكن المشكلة الهامة التي وقف عندها الكثير من الباحثين كما يلي:

هل أن غرترود خانت زوجها فعلًا قبل مصرعه؟

فهنالك من ينكر ذلك أيضًا؛ لأن كلمة (الخيانة) لم ترد في المسرحية إلا مرة واحدة، غير أن نص شكسبير هذا قد تم تغيير بعض فقراته وتنقيحه من قبله أيضًا، ففي إحدى النسخ التي تمتلكها بلفوريست - تقول عند الحديث عن قاتل هاملت الملك الأب:

(إنه قبل أن يلطخ يديه بدم أخيه، كان قد فحش بزوجته انتهاكًا للمحارم).

بيد أن خطاب الطيف لابنه لا يقبل أي التباس أو تفسير آخر، كما جاء في هذا الحوار الذي استند عليه الباحث المعروف د. برادلي:

الطيف: أجل، إن ذلك الوحش الزاني الذي استباح المحرمات[5].

بسحر دهائه، وهداياه الخئون، يا له من دهاء أثيم، ويا لها من هدايا تقوى على إغراء كهذا! أخضع لشهوته المخزية

إرادة الملكة، وهي التي أجادت ادعاء العفة و الفضيلة.

ياله من سقوط، ذاك يا هاملت!

الطيف لا يتحدث هنا عن هذا الزواج السريع بين كلوديوس وغروترود؛ إذ إن وقت ظهوره في عموم المسرحية لا يتعدى بضع دقائق.

كما أن هذا المشهد لا يمكن تفسيره إلا إذا كان لدى الابن من الدلائل ما يتهم بها أمه.

وعليه، فإن ما ذهب به الدكتور برادلي في كتابه المهم التراجيديا الشكسبيرية - ربما يدخل في إطار الفرضيات، وليس في إطار الوقائع؛ حتى إذا كانت مأخوذة من حوارات المسرحية نفسها، ومن بينها هذه الافتراضات الأربعة: **أولها**: أن هاملت اعتمد على عنصر الإخبار من قبل الطيف، والإخبار دائمًا يشترط الفعل الحقيقي للدلالة عليه بشكل قطعي. إن هذا الافتراض قد جاء بعد مشهد الفجيعة الأولى وإعلان الملك كلوديوس زواجه من غوترود. فسواء كان هذا الفعل مخفيًا أم لا، لماذا لم يعلن عنه بجملة واحدة من حوار هاملت في مرحلة مبكرة من المسرحية؟ وهل كان هاملت غافلًا عن ذلك كل هذه المدة مثل أبيه القتيل؟ **ثانيها**: أن الحالة المأساوية التي يعيشها هاملت بفقدانه أبيه، وإخبار الطيف له بأن القاتل هو عمه، وزواج عمه المبكر من أمه، وبعد ذلك تأثر حبه لأوفيليا بسبب تلك المآسي التي أتت تباعًا، قد تدفع بأية شخصية من الشخصيات الإنسانية إلى الحكم القطعي المطلق، الذي يمكن أن يتحول من كونه فعلًا مشكوكًا فيه إلى فعل لا يقبل النقض. **ثالثها**: أن الاعتماد على نص قد تم حذف بعض فقراته، لا يمكن تحليله وفق تلك الفقرات المحذوفة، بل يمكن تحليله فقط بنفس الصيغة الحالية التي وجد عليها النص بوضعه الحالي. **رابعها**: أن أية دلالة يتطلبها البحث لا بد أن تكون ذات دلالة منطقية، وهذه الدلالة المنطقية لابد وأن تقترن بما جاء من تفسيرات كان يخضع لها المسرح الإليزابيثي، منها: الميل إلى تصديق الشخصيات الغيبية كالأشباح والساحرات وغير ذلك من الأمور. هذا الشيء يمكن القبول به؛ لأنه يأخذ بعين الاعتبار محاكاة أية ظاهرة بنفس ما تحمله هذه الظاهرة من تأثيرات اجتماعية تخضع إلى عامل الزمان والمكان.

لكن ماذا بوسع المخرج في العصر الحديث أن يفعل؟ وكيف يحلل موضوعة المسرحية هذه. وكيف يتعامل مع شخصياته تعاملًا صحيحًا ليس على أساس مبدأ الشك، بل على اليقين؟ وكيف يتوصل إلى ذلك؟ هل من خلال إخضاع عمله إلى التفسيرات العصرية، وإلغاء كل التفسيرات القديمة التي ذهب إليها الباحثون الآخرون؟

باعتقادي أن المخرج الذي يرغب بالوصول إلى حالة معرفية معقولة، يتوجب عليه دراسة كل ما يتعلق بعمله المسرحي دراسة تحليلية؛ إذ لا بأس من الإلمام حتى بالمراحل التاريخية التي كتب فيها النص، وميل الجمهور الإليزابيثي إلى التصديق بالأشباح والشعوذة والسحر والشخصيات الغيبية مهما كان نوعها وأهميتها.

إن ذلك سيعطيه القدرة على قبول ما هو إيجابي عصري، والتخلي عن كل ما هو قديم غير منطقي. فالمشكلة التي يثيرها الطيف في مسرحية هاملت هي مشكلات إيمان الإليزابيثيين بالأرواح، وهي ليست مشكلة هاملت كشخصية يمكن أن تنتمي إلى عصرنا الراهن إذا أردنا التصدي لها حاليًا. بل إنها مشكلات ربما لا تشغل بال المعاصرين في أية فترات لاحقة. بيد أن ذلك يعطينا الفرصة للاطلاع على الآراء الفلسفية واللاهوتية السائدة - آنذاك -.

فشكسبير على الرغم من اقتباسه نصوصًا قد كتبت قبله(6) فإنه لم يدخل إلى المسرح نماذج جديدة مذهلة خارجة عن الطرق السائدة في عصره، تلك المرتبطة بالفكر والشعور القائمين في تلك الآونة.

وهكذا فإن المشهد الاستهلالي الأول الذي بدأ بظهور الطيف ينعكس كلية على ما جرى من أحداث تقترب من الواقعية بالشيء الكثير، على الرغم من أنها تنتمي إلى المرحلة الرومانسية، التي يمكن أن تعطي الكاتب والمخرج حرية الولوج إلى التفسيرات الروحية الخلاقة التي ليست لها حدود تذكر، بدلًا من أن يجبره ذلك على الالتزام بها التزامًا قطعيًا. لقد وضع شكسبير هنا أفضل ما يمكن وضعه من رهافة حسية وفنية واقتصاد في المؤثرات والمكملات الأخرى التي تعينه على إخراج مسرحيته هذه؛ لكي تقنع هذا الجمهور المتلهف للروحيات،

بحيث إنه لم يعطهم الفرصة الكاملة لملاحظة وجودها والتركيز عليها، أكثر من تركيزهم على الفعل الإنساني العظيم الذي يجري أمامهم. وبهذا الخصوص تجدر الإشارة إلى سيطرة علم الروحانيات والميتافيزيقيا على ذهنية الباحثين والعلماء الأوربين أسوة بالجمهور العريض أيضًا.

فقد ظهر كتاب بقلم الألماني لودفيغ لافتر Ladwig Lafter بعنوان: الأرواح السارية في الليل، عام 1570 في زيوريخ، وتمت ترجمته إلى اللغة الإنكليزية عام1572، يعلن فيه: إن علم الروحانيات هو علم لا يختلف عن أية علوم أخرى تخضع إلى الدلائل الملموسة قدر خضوعها إلى تفسيرات ما وراء الطبيعة وما وراء الأشياء. ربما يكون هذا الكتاب قد وقع بين يدي شكسبير وقرأه، لكن ذلك لا يعطينا الدلالة الكافية على أهمية هذا الكتاب في التأثير على مسرحية هاملت وغيرهما مما سيأتي ذكره كنماذج من التراجيديا الشكسبيرية؛ لأنها قد كتبت من جديد من خلال ذهنية وقدرة شعرية لكاتب عبقري تأثر بواقعه تأثيرًا واضحًا.

هذا هو السبب الذي جعل كل المهتمين بعده من مخرجين وممثلين وباحثين يهتمون بمسرحياته كل الاهتمام في جميع بقاع الأرض. ومهما يكن فإن المخرج عند دراسته الحبكة الرئيسة في هذه المسرحية، لا يمكنه تجاوز تلك العلاقات المتشابكة فيها والتي نتجت عنها تناقضات جمة.

بالإضافة إلى ما تقدم من حبكات رئيسة تم تناولها فيما سبق، فإن في المسرحية حبكات كثيرة منها صغيرة أو كبيرة، ويمكن للمخرج أن يحول أية حبكة صغيرة أو ثانوية إلى حبكة كبيرة أو رئيسة إذا أراد. شريطة أن لا يلغي أو يضيف مشاهد من المسرحية، أو يكتب حوارًا جديدًا يتلاءم مع رؤيته الإخراجية الجديدة. إن هذا التغيير سيكون محور تساؤل آخر فيما بعد؛ إذ يكفي أن تفسر مشكلة غورترود في المسرحية، مثل مشكلة بعض النساء اللواتي تسوقهن رغباتهن إلى فعل غريزي سريع.

وهذا التفسير يمكن أن يكون كافيًا لأن يكون منطلقًا لعرض مسرحي جيد. فالطروحات والتفسيرات الجامدة لا تتماشى قط مع مسرحية هاملت، ولا مع المسرحيات التي كتبت في عصر النهضة،

أو المسرحيات الكلاسيكية العظيمة التي كتبت بعضها بحوالي 500 إلى 400 سنة ق. الميلاد، ولا مع الطروحات الجديدة في المسرح الحديث، التي من واجبها الحفاظ على ديمومة تلك الأعمال وبعثها مجددًا إلى الحياة بطريقة عصرية.

فوظيفة المخرج المتجدد هي المساهمة في تحويل أي عمل مسرحي إلى عمل مليء بالحيوية والديناميكية حتى إذا كتب قبل آلاف السنين. ومن هذا المنطلق، لي وقفة أخرى مع نص آخر يهدف إلى نفس الغرض الذي تم ذكره. ففي أيامنا هذه يكون من واجب المخرج عندما يختار موضوعًا من التاريخ - أن يحافظ على عرضه عرضًا صادقًا وأمينًا من الناحية التاريخية، وليس فقط من الناحية التقنية الحديثة وخضوعه إلى محاكاة العصر.

إن من حسن شكسبير ومعاصريه، الاعتماد على كاتب واحد في مصادر كتاباتهم المسرحية، أو حتى على الرواية الشفهية التي هي من أهم ميزات الحفاظ على كل صنوف الأدب، منذ نشأته قبل تدوين الملاحم أو ما بعدها وصولًا إلى قرون عدة (ب. م). بل من حسن كل المخرجين في ذلك الوقت - أن يتناولوا في عرضهم المسرحي ما يخدم هذا العرض المسرحي بشكله الضيق المحدود.

لكن دور المخرجين في الوقت الراهن قد أصبح أكثر سعة وتعقيدًا، بالنظر لوجود المدارس الإخراجية والنصوص الكثيرة التي تتطلب دراستها دراسة وافية. وعليه فإن علم المسرح قد تطور شأنه شأن العلوم الأخرى مما يتوجب على المخرج الإلمام بها على أقل تقدير. ولغرض التطرق إلى ذلك بشكل تحليلي واسع، فإنه من الأفضل اختيار نص مسرحي آخر كتبه شكسبير للدلالة على أن تلك النصوص كانت تقتبس من نصوص سبقتها، بيد أن معالجتها كتابيًا وإخراجيًا تختلف عن مصدرها الرئيسي بكثير:

ثانيًا - مسرحية عطيل:

في البدء أقول: إن هذه المسرحية قريبة جدًا من ذهنية المشاهد الشرقي، وقد تم اختيارها على هذا الأساس، على الرغم من أن لهذا الاختيار أهدافًا أخرى سيتم تناولها لاحقًا. لكن من مهام الباحثين أيضًا عند تناولهم لها - أن يعلنوا بأن مأساة (عطيل) مقتبسة عن قصة بقلم جيرالدي تسنثيو.

إن هذا الموضوع بات معروفًا لدى المهتمين بأدب شكسبير، وقد تم نشر العديد من الكتابات عنه بلغات مختلفة، لكن الشيء الذي لم يعد معروفًا كما كان- هو كيفية الاقتباس من نص معروف إلى نص مسرحي آخر، يمتلك كل شروط التأليف الإبداعية. إن هذا المثال خير دليل على أن الاقتباس لا يتم من أجل تحقيق فكرة آنية مقتبسة، ولا من أجل إسقاط عمل فني مكتوب على حالة خاصة ضيقة المعالم، بل إنه فعل إبداعي كبير يضيف كثيرًا إلى النص الأصلي ويرتقي به مجددًا إلى المستوى اللائق، كما قام به مؤلف عبقري مثل شكسبير عندما اقتبس مسرحية عطيل من قصة أخرى.

ولأن الاقتباس المسرحي في هذه الآونة لم يرتق قط إلى مستوى النصوص الأصلية إلا ما ندر، فقد توجب التذكير دائمًا بالكيفية التي يمكن أن يكون عليها الاقتباس وما هي شروطه الإبداعية؛ إذ حينما نتناول هذا الموضوع الذي نحن بصدده، فإننا نجد أن هنالك بونًا شاسعًا من ناحية البناء الدرامي والمستوى الفني بين مأساة شكسبير وهذه القصة.

فشكسبير عندما يأخذ عُقد مسرحياته من قصص أخرى قد تبدو للبعض أن هذه الحكاية مملة وصعبة. أو أن موضوع إعدادها أو اقتباسها أمرًا سهلاً وهينًا، لا يتعدى تحويلها من قصة حدثت في الماضي وأصبحت حكايتها قديمة، مما يتطلب إعادة تركيبها وكتابتها بشكل جديد.

إلا أننا عندما نفكر في الفوارق بين أي نص نثري مكتوب للقراءة فقط، وتحويله إلى مسرحية ليست للقراءة، ومن ثم تحويل ذلك إلى عمل مسرحي ينبض بالحياة على أيدي أي مخرج وممثليه، وقتها سنعرف مدى تلك الصعوبة التي يتطلبها هذا العمل المضني والشاق، حتى لو اقتبس من نص مكتوب أصلًا.

لكن ربما يتساءل أحد المخرجين:

لماذا وقع اختيار شكسبير على تلك الحكاية شأنها شأن بقية الحكايات التي اختارها في مسرحياته، ولماذا ارتأى تغيير تركيبتها وأجزائها، بحيث يركز على الناحية الفنية ويخفف من التركيز على النواحي الأخرى، التي لا جدوى من معالجتها فنيًا كما كان يعتقد؟

الإجابة على هذا السؤال كله تكمن في احتياجات المسرح ومستلزماته العلمية، وما يتوفر فيه من مكملات تقنية

تساعد وتتناسب مع هذه التغييرات الجديدة.

وعلى هذا الأساس يمكننا الآن تناول مسرحية (عطيل) بشكل مستفيض لكي نتعرف عليها وعلى مصدرها:

لنبدأ أولًا بقصة التمثيلية المأخوذة من حكاية إيطالية تعرف بمجموعة (مائة واثنتا عشرة حكاية) التي كتبها جيرالدي تسنثيو (28) (Cinthio) الموجودة في المجموعة ذاتها، والذي يكاد أن يكون معاصرًا لشكسبير نظرًا لقرب الفترة الزمنية نفسها، ولكونه أيضًا كاتبًا مسرحيًا.

إن هذه الحقيقة ستساعدنا كثيرًا في تحليل الكثير من المسرحيات القديمة والحديثة، التي اقتبست في تلك الفترات، أو في الفترة الراهنة من قبل كتاب ومخرجين مختلفين.

ولعل شكسبير يكون قد قرأها باللغة اللاتينية، التي كانت تستخدم في ذلك العصر، أو أن يكون قد سمع بها عن طريق نقلها شفهيًا من قبل البحارة أو المهاجرين.

فحكاية تسنيثيو تدور في جزيرة قبرص، واسم بطلتها هي دزدمونة (ديدمونة)، ومن الظاهر أن شكسبير قد أبقى على هذا الاسم وغير اسم معظم الشخصيات، دون أن يغير كليًّا من عقدتها وأنماط الشخصيات فيها. إلا أن ثمة وجوهًا كثيرة من الاختلاف تدعو إلى التعريف بالكيفية التي يمكن اتباعها من أجل اقتباس نص ما. فما هي هذه الفوارق وأوجه الاختلاف؟

في النص الأصلي من القصة، نجد أن قائدًا مغربيًّا، وصل هو وزوجته المحبوبة إلى جزيرة قبرص وكان البحر هادئًا.

بينما نجد في مسرحية شكسبير، أنه كانت هنالك عاصفة قوية قد وصفها بلغة قوية بالغة التأثير.

كما أن تسينثيو يضع قدرًا من الحب الخبيث الذي يكنه ياجو لديدمونه، وكان حبه هذا أحد الأسباب التي دعته لتدمير هذا الزواج، وعندما يسرق منديلها لا يفعل ذلك بواسطة زوجته، بل إنه يأخذه بنفسه من مكانها وهي مشغولة بمداعبة ابنتها الصغيرة.

ويعرف كاسيو أن المنديل هو لديدمونه ويسعى لإعادته إليها بطريقة غير مباشرة لكنه يفشل في ذلك، حتى إن المغربي عندما يرى ياجو وكاسي (29)

يتحدثان، يظن أنها محادثة عن زوجته ولا يخدع بها أبدًا، لكنه يكتشف فيما بعد أن زوجة كاسيو هي التي نسخت خطه على المنديل.

أما في المسرحية فلا توجد لكاسيو زوجة، بل له عشيقة ذات سمعة سيئة، كما أن قتل ديدمونة عند تسينثيو هو أقل فجيعة عند شكسبير.

حيث يقضي عليها عطيل في المسرحية بطريقة مأساوية كبيرة. وتسير نهاية القصة أبطأ مما في مسرحية عطيل.

إذ إن ياغو يجن من الحزن ويعترف للمغربي، فينقلب على ياغو ويجرده من رتبته؛ ولأنه يرغب بعد ذلك بالانتقام، فإنه يفشي سر الجريمة التي ارتكباها سوية في قتل ديدمونة.

فيؤخذ المغربي إلى البندقية بيد أنه لا يعترف بشيء، ولهذا لا يحكم عليه بالإعدام، بل ينفى من البلاد كلها، ثم يقتل بعد ذلك على يد أحد أقرباء ديدمونة، ويقتل ياجو كذلك بسبب جرائم أخرى ارتكبها، وتبقى زوجته تقص الحكاية بكاملها.

فإذا استثنينا هذه الزوائد فإننا سنجد أن عقدة مأساة (عطيل) هي مطابقة ومقاربة في الكثير من الأوجه لمأساة (المغربي) في القصة الإيطالية.

مع كل هذا وذاك، أن ما يهمنا هنا هي معرفة الفوارق الدرامية بين الحالتين؛ إذ إن هذه المعرفة، قد تساعد كثيرًا في عملية التعامل مع أي نص عند إخراجه للمسرح.

وهنا يمكن طرح الأسئلة التالية:

أولًا - ما هو الفرق في الناحية الدرامية من القيام بتلك الرحلة في بحر هادئ أو عاصف؟

الفرق إن الجو في بحر عاصف قد يهيئ المشاهدين لشيء أكبر من الترقب والمشاهدة، خاصة إذا كان ذلك مشهدًا استهلاليًّا.

فالمسرحية ليست رومانسية بالأساس، أي أنها تعتمد على عنصر المناجاة بين حبيبين كمادة استهلالية لها. أو ربما يكون ذلك مطابقًا لما كان سائدًا من عناصر الإثارة والترقب لدى الجمهور - آنذاك -.

إذ إن الجمهور عندما يراقب هذا الوصول المنفصل للسفينة الأولى والثانية التي على متن إحداها عطيل والأخرى ديدمونة، فهو يتهيأ لحالة الترقب، ويتهيأ

أيضًا لمعرفة مقدار الحب الحار الذي يربط بين زوجين يحتفلان بعيد زواجهما الأول، خاصة عندما يضيف له شكسبير شيئًا من لغته الرفيعة المعروفة لديه، فإنه سيجعل المشاهدين يتابعون ما يحدث بترقب شديد.

ولنأخذ مثلًا هذا الحوار الذي جاء عقب لقاء الحبيبين بعد حدوث العاصفة (30):

عطيل: (يخاطب ديدمونة) إن من أعجب العجب بقدر ما هو مبعث الرضا أن أراك هنا.. أمام عيني.. يا بهجة النفس!

فإذا كان عقب كل عاصفة تأتي أمثال تلك اللحظات من الصفو.

ألا فلتهب الرياح حتى توقظ الموت.

ولتثب السفينة المبحرة فوق جبال الموج أعلى من قمم الأولمب، ثم لتهو ثانية في لجة أعمق من درك الجحيم الأسفل بعدًا من السماء، فلو أني مت الآن لكان الموت أسعد الأمنيات، لأنني أخشى إن كانت نفسي قد حققت أقصى ما تمنت على هذا النحو؛ بحيث إنه لن تلي راحة أخرى كهذه في صفحة القدر المجهول.

ثانيًا - ما هي الأسباب التي دعت شكسبير إلى التركيز على كراهية ياجو لديدمونة، هذه الكراهية التي تنشأ بفعل عوامل نفسية، والتي تتحول بمرور الوقت إلى كراهية قاتلة مدمرة؛ لأنه لم ينل منها غايته؟

لكننا نعرف منذ البداية أن كراهية ياجو لعطيل هي الشيء الأساسي في المسرحية.

وإن هذه الكراهية هي التي تشكل عقدة المسرحية لاحقًا؛ لأن لها تأثيرًا مهمًا في كل بنائها الدرامي اللاحق.

بيد أن مصدر هذه الكراهية ينبع من القدرة المجردة على الكراهية المتأصلة في ذات ياجو، شأنه شأن القلة من الناس الذين تجتمع فيهم هذه الصفة.

إن لون عطيل، ذلك الزنجي الأسود الذي اقترن بديدمونة الجميلة، لم يكن سببًا كافيًا فقط في كراهية ياجو لعطيل معًا، بل إن نزعة الاستحواذ على كل الأشياء هي سبب تلك الكراهية.

كما أن قدرة ياجو على اللعب بشخص بريء مثل (عطيل) تدلل على فظاعة كبيرة وعلى نزعة مجردة تمامًا من أية عاطفة إنسانية، وهي بموضعها الحقيقي في هذه المسرحية التي يكشف فيها شكسبير فظاعة النفس البشرية، وما تحمله من سوء يؤدي إلى هلاك الآخرين.

وهنا يذهب بعض الباحثين إلى أن سبب كراهية ياجو لعطيل ترجع مباشرة إلى ترقية كاسيو عليه ووضعه في مكانة لائقة أكثر منه.

هذا التفسير صحيح في حالة كون ردة الفعل موازية إلى الفعل نفسه ومساوية لها، لكن القضية هنا قضية قتل عن عمد، ليس بيد القاتل نفسه بل بيد الضحية، ألا وهو (عطيل).

إن شكسبير يرينا في هذه المسرحية مقدار الفرق الكبير بين الضعف الإنساني للإنسان العادي، وبين الخبث الذي هو محور الشرور البشرية ومصدر قوتها.

ومن ثم فإن التغييرات التي أدخلها على المأساة، قد أعطتها قدرة درامية هائلة يمكن أن تكون مؤثرة في كل الأزمان والعصور.

لقد استطاع شكسبير أن يخلص القصة الأساسية من نقطة ضعفها العادية التي يمكن أن تتأصل في غالبية الناس، ألا وهي الغيرة من شخص آخر لا يتناسب شكله ومظهره مع زوجته التي تحبه حبًّا جمًّا.

في الوقت الذي يجد فيه المرء نفسه متمتعًا بوسامة الخلق، و لا يجد نفس الحب عند المرأة التي تزوجها هو.

هذه العقدة هي عقدة بسيطة بعض الشيء، وتحدث يوميًا باستمرار، وليس من المهم على المؤلف أو حتى على المخرج التوقف عندها كثيرًا؛ فهنالك من الصراعات الإنسانية ما هو أعمق من ذلك بكثير.

ثالثًا: بعض الباحثين يقول: إن سرقة المنديل في قصة تسينثو لها تأثير درامي أكثر من المسرحي؛ إذ إن ياجو كان ماضيًا بخطته الشنيعة حتى النهاية، من خلال استخدام ابنته الصغيرة لهذا الغرض كما ورد في القصة.

لكن شكسبير أدرك أن الأطفال الأبرياء، لا يمكن أن يلعبوا دورًا يساعد على تحقيق أعلى درجات الخبث (القاتل) إلى ما لا نهاية؛ لأن طبيعتهم البريئة قد تدفعهم إلى البوح بما طلب منهم الكبار

دون دراية منهم بعواقب ذلك؛ هذا الأمر يحدث في أحيان كثيرة. وعليه فقد أعطى زوجة ياجو (أميليا) نفس الدور الذي لعبته الطفلة في القصة الأساسية.

وهنا تضاف براعة أخرى إلى براعة شكسبير المعهودة بما قام به من تغيير، فدزدمونة عند تسينثو تفقد منديلها بسبب عطفها وشفقتها على طفلة صغيرة، بينما نجد أنها تفقده في المسرحية بسبب حبها لزوجها فقط؛ حيث يسقط منها بعد محاولتها ربط رأسه؛ لأنه كان يشكو من الصداع.

بهذه الطريقة يضاعف شكسبير مشاعر الأسى والألم لدى مشاهديه أو قرائه؛ لأن عقدة المسرحية ستقود الجميع إلى كارثة لا مخرج منها ولا مفر.

إن أمليا لم تكن تعرف بنوايا زوجها، على الرغم من أنها شاركت زوجها في جريمته، فهذا المنديل يعتبر رمزًا للحب الصادق الذي يجمع (عطيل) بحبيبته (دزدمونة) وقد أهداه لها تعبيرًا عن ذلك الحب وطلب منها أن لا تفقده أبدًا،

فماذا يحصل إذا تم تسليمه إلى عشيق وهمي، وعرضه مجددًا على عطيل؟

تلك هي فعلة ياجو التي مهدت لعطيل أن يقتل زوجته الخائنة حسب اعتقاده.

أما الوقائع المختلفة لموت دزدمونة في القصة والمسرحية، فلها مبررات فنية أيضًا، ففي القصة يتهدم جانب من المنزل على جثمانها بعد قتلها من المغربي بمساعدة ياجو.

لكن في العصر الإليزابيثي ومسرحه، فإنه من المستحيل التعامل مع الفعل الدرامي على هذه الطريقة التقليدية، في أن يربط الممثل الذي كان يمثل شخصيتها إلى سرير ويتم ضربه حتى الموت، حتى ينتهي ويسقط بعد ذلك جزء من المنزل للتغطية على الجريمة. إن هذا سيؤثر حتمًا في إيقاع العرض المسرحي (31)، الذي كانت له حساباته الخاصة الدقيقة نوعًا ما في ذلك العصر.

رابعًا: لكن هنالك ضرورات للتعامل مع الأفعال الدرامية أكثر فنية من الضرورات العملية التي يتطلبها العرض المسرحي، ألا وهي مقدار تأثير ذلك على نفوس المشاهدين، عندما يقتل الزوج العاشق زوجته الحبيبة البريئة الطاهرة.

هـذا المشهد الدرامي المحكم من الناحية الفنية يعطينا فكرة واضحة عن عبقرية مؤلفه في أن يبعد شخصًا آخر مثل ياجو عن فعل تلك الجريمة أو الاشتراك فيها!

خامسًا: إن استسلام (دزدمونة) لفعل القتل في المسرحية دون أي ضجيج أو انفعال، وتضحيتها بنفسها، وهي تعلم علم اليقين بأنها بريئة كل البراءة مما يدعيه حبيبها (عطيل)، لهي من العلامات الدالة على مواجهة القضاء والقدر مواجهة لا خلاص منها؛ فتلك الوقيعة ستحدث لا محالة.

وعليه فهذه التضحية بالنفس تعيد الذاكرة إلى تلك التضحيات الجسام، التي مرت بها الشخصيات في الملاحم القديمة أو في المسرح اليوناني القديم باعتبار القضاء والقدر فعل غيبي، على الرغم من أن القضاء والقدر في زمن الرومانسية، أخذ طابعًا فنيًا جديدًا لأنه أصبح من صنع البشر، كما حدث في هذه المسرحية.

ومن المفيد هنا التطرق إلى بعض النقاط الجوهرية التي تطرق إليها هذا الفصل، من وجهة نظر إخراجية:

1 - إن الأفعال المسرحية التي تشكل الحبكات الدرامية في مسرحيات شكسبير خاصة، يمكن التعامل معها على أنها أفعال وحبكات درامية رئيسة حتى لو كانت ثانوية كما يظن البعض.

2 - يمكن للحبكات الثانوية أن تكون منطلقًا لعرض مسرحي كامل دون تغيير أو تبديل في المشاهد كما ذكرت.

فعلى سبيل المثال، أن انتحار أوفيليا غرقًا في مسرحية هاملت، يمكن اعتباره موضوعًا رئيسًا، يستطيع من خلاله المخرج التعامل مع جميع أحداث المسرحية.

أو أن مشهد انفصال هاملت عن أمه بعد زواجها من عمه، يصلح أيضًا أن يكون منطلقًا آخر لكل العرض المسرحي بمعزل عن مشهد القتل بالسم وظهور الطيف.

وفي مسرحية عطيل يمكن معالجة موضوع الحرية على أساس أنها النقطة الرئيسة في العرض المسرحي برمته، استنادًا إلى شخصية (عطيل) الرجل الذي يقود جيشًا بكامله دون أن يتمتع بحريته الكاملة، فوجدها أخيرًا بزوجته التي استبدلت حريتها في الحياة بالموت طواعية من أجل حبيبها.

3 - إن النقطة التي أشرت إليها أعلاه تعني أن مخرج العمل، سيتعامل بقدرة خلاقة جديدة لأي نص مسرحي سواء أكان قديمًا أو حديثًا، وقد لا يلتزم التزامًا حرفيًا بما قدمه المؤلف من أفكار أو ملاحظات فقط، حتى إذا كانت مفيدة.

إن هذه ليست دعوة للتحرر من أصول وقواعد النص المسرحي، بل إنها دعوة لإضافة ما هو جديد وحيوي في نفس الوقت. فالمؤلف المسرحي لم يكتب نصه، لكي يقدم بنفس الطريقة التي قدمها قبل قرون عدة.

4 - إن الحسابات التي تخضع إلى الالتزام الحرفي بما كتب وما سيكتب نصًا وروحًا وشكلًا مسرحيًا، هي حسابات خارجة عن ذهن جميع المؤلفين القدامى والمحدثين.

فالمؤلف يكتب نصه وقد يخرجه ويمثله كما كان يفعل شكسبير، لكنه لم يكن يضع في حسبانه أن نصوصه ستبقى حية على الدوام في الحياة المسرحية والأدبية.

صحيح أن قدرتها على التأثير كبيرة جدًا مهما تغيرت الأزمان والعصور، لكن ذلك التأثير، لا ينفصل قط عن قدرة المخرجين الخلاقة التي تعاملت مع هذه النصوص في هذا البلد أو في هذا العصر أو ذاك.

نعم، إنها يمكن أن تبقى حية ومؤثرة، لكنها ستبقى نصوصًا أدبية إذا لم يتم التعامل معها على خشبة المسرح من قبل مخرجين وممثلين أكفاء.

5 - فيما سبق أوردت أمثلة حية على الاقتباس من الأعمال المسرحية، وهذا الاقتباس جائز في فن التأليف المسرحي شريطة أن يقترن بتغيير الخط العام للموضوع المطروح، وبتناوله تناولًا فكريًا حديثًا يختلف تمامًا عن أفكار المؤلف السابق.

6 - لم يكن الاقتباس المسرحي شائعًا في مرحلة الرومانسية أو مرحلة الكلاسيكية الحديثة أو الكلاسيكية القديمة، ولم يقتصر الاقتباس على المؤلف الذي ينتمي إلى فترة متقاربة مع المؤلف الآخر، بل إنه موجود فعلاً في عصرنا الراهن؛ إذ يمكن للمؤلف المسرحي أن يتناول موضوعًا مسرحيًا حدث قبل 500 سنة (ق. م) ويسقطه

إسقاطًا جديدة بأفكار وحوار، وأفعال جديدة على المرحلة الراهنة (32).

إن ذلك لا يعني أن المخرج يتمتع بالقدر نفسه من الحرية الكافية التي يتمتع بها المؤلف، باعتباره مؤلفًا للعرض المسرحي.

فالمؤلف لا ينقل عن غيره نقلًا حرفيًا حتى إذا تشابهت لديه الحوادث، و الفرق بين هذه وتلك هو في كيفية معالجتها دراميًا بمشاهد وحوارات وصورًا درامية أخرى.

لهذا فإن وظيفة المخرج تتحدد في تحويل هذه المشاهد والحوارات والصور الدرامية، إلى عناصر حية ذات رؤية جديدة.

7 - هنالك بعض التجارب المسرحية لمخرجين مسرحيين من الذين يضيفون إلى النص الأصلي أو يحذفون منه. إن ذلك لا يعد أمرًا مقبولًا من الناحية الأدبية والفنية.

هذا لا يعني أن المخرج لا يحق له كتابة نص مسرحي، لكنه من الواجب أن يعلن بأن هذا النص هو نص آخر.

الهوامش:

1 - مشهد مأخوذ من مسرحية هاملت لشكسبير.

2 - مشهد مأخوذ من المسرحية.

3 - مشهد مأخوذ من المسرحية.

4 - مشهد مأخوذ من المسرحية.

5 - مشهد مأخوذ من المسرحية.

6 - مشهد مأخوذ من المسرحية.

7 - سيرد تناول ذلك لا حقًا نظرًا للأهمية.

8 - هو الاسم الذي اشتهر به كاتب القصة الأصلية الذي ولد عام 1504 وتوفي عام 1573؛ مما يفسر ذلك التقارب الزمني بين الفترة التاريخية التي عاشها هو وعاشها شكسبير.

9 - الحوار مأخوذ من المشهد الأول. الفصل الثاني. مسرحية عطيل.

10 - إيقاع العرض المسرحي هو من أهم موضوعات الإخراج المسرحي، وقد تم التطرق إلى هذا الموضوع في عدة دراسات مختلفة.

11 - يمكن المقارنة في هذا المجال بين مسرحية (إلكترا) لشاعر المآسي اليونانية القديمة يوربيديس الذي كتبها في حوالي (486 - 407) ق. م ومسرحية الكاتب الأمريكي المعروف أوجين أونيل Neill،Eugene O. من عام (1888 - 1954) المسماة (الحداد يليق بـ (إلكترا) التي استخدم فيها مأساة إلكترا اليونانية التي كتبها أيضًا أسخيوس وسوفولكس، لكن أونيل حولها إلى مأساة حديثة شخصياتها أمريكيون يعيشون في ظروف الحرب العالمية الأولى الصعبة.

المصادر والمراجع:

1- The Oxford Companion to the Theatre, Marjori Boulton. London. 1950 .

2- The Oxford Comp. to English Literature. Marijrie Boulton. London. 1950.

3- British Drama League, 9 Fitzroy Square, London, W. 1.1948.

4- Shakespear British Drama, The Notional Book League, Oxford. 1940.

5- إعداد الممثل. قسطنطين ستانسلافسكي. ترجمة د. محمد زكي. بيروت. دار النهضة العربية. 1960.

6- فن الكاتب المسرحي. روجرم إيسفيلد. ترجمة دريني خشبة. 1978.

7- مجلة: Theater Der Zeit, Berlin, 1953, Nr.55.11

8- ما الذي يحدث في هاملت. جون دوفر ويلسون. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. دار الرشيد للنشر 1981.

9- نظرية المسرح الحديث. أريك بنتلي. ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت. وزارة الإعلام. العراق. 1975.

10- En Finir avec ics chefs d,oeuvre, in theater et son double idees Gallimard, n, 362, Paris,1964.

11- Engen Ionesco, notes et contre. Paris 34.1966.

12- تاريخ المسرح الروسي. مجموعة من الكتاب الروس. دار الفن. موسكو. 1972.

13- فن المسرحية. فردب ميليت. جيرالد أيدس بنتلي. ترجمة صدقي حطاب. دار الثقافة. بيروت. 1966.

14- التكامل الفني في العرض المسرحي. ألكسي بوبوف. ترجمة د. شريف شاكر. وزارة الثقافة. دمشق. 1979.

15- The World drama. Ardis Niocol. The National Book League. Oxford. 1942.

16- Jennelle Reiner, after Brecht. The University of Michigan Press. 1994.

17- Martin Esslin, Contemporary History Staged, Plays International.1990.

18- Reading from British Drama, Marjorie Boulton, london, 1955.

19- Theater der Zeit, Berlin,1953, Nr. 755.

20- مجلة المسرح المصرية. العدد الثالث. 1981.

21- مجلة المسرح المصرية. العدد الحادي عشر. 1982.

راجي عبد الله

ملف الكوميديا في قطر

(1)
الجسرة .. أيام وذكريات

ما الذي يأتي .. وما الذي يذهب .. وما الذي نأخذه معنا ؟

مئات الأحداث الصغيرة تأكل عمرنا.. عشرات الأماكن تشهد على خطواتنا .. مئات الأشخاص تعاملنا معهم تفاعلنا تشاركنا تباعدنا .. يظل هناك دائما ما يبقى في الذاكرة .. نسترجعه.. نتأمله .. نبتسم .. نضحك .. نهز رءوسنا فرحا .. نسعد بما لم يضع منه في زحام الأيام .

دائما ما أحن إلى أيامي الأولى في الدوحة حين وصلت اليها عام 1982 وبقيت فيها حتى عام 2010 .. تظل

إمام مصطفى
كاتب من مصر

الأعوام الأولى هي أعوام لذة الاكتشاف والاندهاش والمرح، وهي عندي أجمل الأعوام .

ولما كان لابد لأحد منا أن يحكي أو أن يكتب ما رآه وسمعه ليصبح تاريخا ، ربما لا يهتم به أحد الآن ، لكن حتما سيأتي زمن يبحث فيه الناس عن الجذور والبدايات .

فلم يعد التدوين والتسجيل ترفا لا ضرورة له إلا عند من لا يهمه تاريخه وحاضره ومستقبله..

فقد قررت أن أكتب عن تلك الأعوام المبكرة التي قضيتها في الدوحة.

أسعدني الحظ بأن عشت قريبا من حي الجسرة على مدى ما يقرب من ثلاثين عاما، فتواصلت مع دكاكينها

وتجارهـــا ومجالـــسها وعائلاتهـــا ومساجدها، وأيضا مجانينها !

فإذا كان لكل قرية عبيط أو مجنون، فما بالكم بحي تلقي السفن بجانبه كل يــوم المزيــد مــن البــضائع والتجــار والصعاليك .

من هذا التواصل المثمر حصلت على مادة شديدة الخصوبة مكنتني من الكتابة عــن بعــض مــن تــاريخ الحــي وأعلامــه وظرفاؤه ودراويشه والظروف التي مروا بهــا إلى أن طــواهم الــزمن وصــاروا مــع الحي العريق أثرا بعد عين ... صحيح أن جانبــا منــه صــار ســوق واقــف الــسياحي الشهير ، لكن من قال: إن الجميع سعدوا بــذلك الــسوق الــسياحي الــشهير وأسماء محلاته الغريبة - فهي إما صحراوية وإما أوروبية !

المهــم أننــي اكتــشفت مــؤخرا أننــي لم أكتــب عــن الثــراء الثقــافي لــذلك الحــي المتميز بحيويتــه وتنــوع الجنــسيات التــي تعمــل بــه أو تــتردد عليــه للبيــع والــشراء والإقامة بلغاتها ولهجاتها مما يضفي على الحياة اليومية فيه ثراء دراميا متجددا ... ولما كنت قد عملت مشرفا على النشاط الفني في نادي الجسرة لمدة أربع سنوات مليئة بالأحداث - فقد شعرت بالتقصير تجــاه ذلــك الحــي الــذي ســاهم في صياغة مسيرتي العملية في الدوحة .

فــإذا أضــفنا لكــل ذلــك أن هــذا الحــي بالذات شهد مولد فرقة مسرح الأضواء الموســيقية المــسرحية بقيــادة الــشاب الموهــوب عبــد العزيــز نــاصر عبيــدان - فإننــا نــزعم أن الكتابــة في قطــر تبــدأ مــن هــذا الحــي الــذي مــوّل تجــاره الأثريــاء النــشاط الفنــي والأدبي في قطــر قبــل أن تتــولى الدولــة الإشراف عــلى ذلــك النــوع من النشاط .

.. ونعتقــد أننــا في حاجــة للمزيــد مــن الدراســات عــن رواد حركــة التنــوير في قطر، والتي بدأت من الجسرة في الشعر والأدب والفن التشكيلي مع أحمد حسن الجــابر وحــسن نعمــه ووجاســم زينــي ومحمد قطبة وعلي ميرزا محمود وسنان

المسلماني وخالد عبيدان، وتواصلت بعد ذلك مع الأجيال التالية، وأسماء أخرى مجهولة عملت في ظروف صعبة للغاية؛ حيث كانت النظرة السلفية تنظر بارتياب للكتابات الاجتماعية والآراء التي تتناول أمورا تتعارض معها .

نتحدث عن زمن كان أولو الأمر يقدمون رجال الدين - أيا كان مستواهم- على رجال البحث والعلم والتحديث .

تستحق هذه الأسماء المجهولة التفاتة قوية من الدارسين والباحثين للتنقيب عن أعمالهم وآثارهم وإعادة طباعتها ونشرها، سواء أكانت أشعارا أو نصوصا مسرحية أو قصصًا قصيرة أو روايات .

بل إن أمورا أخرى لا تقل أهمية قد جرت في مجالس تجار الجسرة، تستحق البحث والتدوين في زمن ما قبل الاستقلال .

وقد شهدت تلك المجالس مناقشات ومساجلات لا تخلو من كوميديا نظيفة وتراشقات لفظية، لها أبطالها ونجومها من كبار التجار من الدرويش والجيدة والفخري وبو سلول والملا والخال والعبيدان وبو عباس وشكري وغيرهم.

لم يكونوا مجرد تجار

لكن، لماذا الجسرة بالذات دون باقي أندية الدوحة والتي شهدت بعض المحاولات الجادة التي لم تتبلور بما يكفي لإنشاء كيان فني أو أدبي أو ثقافي ؟

الحقيقة أن الطبقة الوسطى في العالم كله هي التي تولت عملية الإبداع الفني والأدبي .. وتولت الطبقات العليا منها عملية التمويل والدعم والحماية وشق الطريق لتلك العمليات عند أولي الأمر.

وفي الجسرة تم تأسيس أول نادٍ اجتماعي ثقافي معترف به من قبل الدولة رفد الحياة اليومية للناس بما أتيح له من آراء مستنيرة، أضاءت دروب التنوير قبل

ظهور المؤسسات الإعلامية المختلفة منتصف الثمانينيات عقب الاستقلال .

والواقع أن الموقع الجغرافي للحي ساعده في أن يتوسط أندية الدوحة في زمن ما قبل التوسعات والامتدادات شرقا وغربا وجنوبا .. الشيء نفسه ينطبق على قربه من الميناء القديم والوحيد قبل إنشاء الميناء الحديث على مقربة منه .

الجسرة كانت سرة البلد كما يقولون تواجه البحر، وعلى يمينها الديوان الأميري، وعلى يسارها فريق شرق وخلفها أندية صغيرة هي في الواقع امتدادات لها كمشرب والأصمخ وبراحة الجفيري .. أسماء تستحق أن يكتب عنها مجلدات لتعرفها الأجيال الجديدة التي ستكبر مع مسميات جديدة لتاريخ جديد وجغرافيا جديدة .

والجسرة في الأدب القطري هي أكثر الأندية التي كتب عنها شعرا وأقاصيص منشورة على صفحات المجلات الأولى؛ كالعروبة والعهد والجوهرة وأخبار الأسبوع .

وسوف نتناول في الأعداد القادمة شخصيات الجسرة التي قدمت عطاءات فنية وأدبية تستحق التوقف عندها .

(2)

الكوميديا في قطر
من الارتجال إلى النص المكتوب

باعتبار أن المسرح ظاهرة أوروبية استشرت بعد ذلك في بعض أقطار العربان نهاية القرن التاسع عشر (بدايات التنوير في البلاد العربية) فإن البعد عنها غنيمة ومحاربتها إن وجدت تعتبر من أبواب الثواب ؛ فالمسرح -حتى لو كان مرتجلا- فهو يفتح الباب لمناقشة قضايا توجع رأس الحكام وأولي الأمر الذين اعتبروا منذ العصر المغولي أن الفقهاء لديهم أجوبة لكل الأسئلة والقضايا الدنيوية والآخروية .

تخيلوا كيف كان حال المطالبين بإنشاء الفرق المسرحية في قطر، لا أسوة بمصر

والشام والمغرب، بل أسوة بالبحرين الشقيقة التي هي على حذفة حصاه من الساحل القطري .

نعود الى مرحلة البدايات، وهي المرحلة التي أهملها عمدا رؤساء الفرق المسرحية الجدد؛ حيث يعتبرون أن تاريخ الفرقة يبدأ من يوم توليهم لمناصبهم على عادة الكثيرين من الحكام والولاة التي يعتبرون أن التاريخ يبدأ معهم، وينتهي أيضا معهم .. يعلمون تمام العلم أنه سيأتي من يشطب فترتهم من التاريخ ليبدأ التاريخ به، وهكذا دواليك .

للحقيقة وقبل أن أنسى .. فهناك أسماء مهمة في التأريخ للحركة المسرحية والفنية بعامة في قطر، مثل: الدكتور محمد عبد الرحيم كافود، والأستاذ الفنان عبد الله أحمد عبد الله الكاتب والممثل البحريني الأصل، والذي تولى الأرشيف المسرحي المطبوع والمكتوب في قطر بعنايته، وكان عونا للكثير من الباحثين والمهتمين بتاريخ المسرح في قطر .

رجل يحتفظ بالقصاصات والصور والنصوص الأصلية وتعليمات الرقابة والمصنفات، بل إنه يحتفظ بكعوب التذاكر وأسماء مجالس إدارات الفرق وحتى الأعضاء .. هناك أيضا الدكتور حسن عبد الله رشيد صاحب الأرشيف الموسوعي الضخم والمتابع عن قرب للنشاط المسرحي القطري في الداخل والخارج.. أيضا الكاتب والشاعر السوري حسان عطوان صاحب كتاب (الحياة المسرحية في قطر) وهو أحد المراجع المهمة في التأريخ للمسرح القطري، فلهم جميعا الشكر والتقدير .

المؤلفات المسرحية

الحقيقة أن المؤلفات في المسرح القطري على قلتها تنقسم لنوعين لا ثالث لهما .. فإما مؤلف عبارة عن (سي في) للشخصية التي يتناولها المؤلف .. تمتلئ بالمديح الزائد عن الحد وصولا إلى حدود النفاق النقدي، وتبتعد عن الموضوعية .. يفرح بها الفنان لفترة، ثم سرعان ما يكتشف أنها لم تنفعه في شيء

ولم تقيمه بما يستحق .. وإما مؤلف جاد يحلل أعمال الفنان بحيادية، فيقسو في أماكن الخلل، ويمتدح في أماكن الإجادة.. ويتعامل مع عطائه بموضوعية وحيادية فيغضب له الفنان وربما قاطع مؤلفه .. لكنه بعد فترة سيكتشف عكس ما تصوره في البداية .

ستجد مؤلفات عن أشخاص، لا عن ظواهر، ومرحلة الارتجال التي شغلت حيزا كبيرا من عمر المسرح القطري - لن تجد عنها مؤلفا واحدا .

مطبوعات كثيرة أصدرتها وزارات الإعلام عن نشاطاتها المختلفة - خلت من التقييم .. في الحقيقة أن من الظلم أن نتوقع شيئا من تلك المطبوعات التي لا يقرؤها أحد وتمتلئ بها مخازن الوزارات تمهيدا للتخلص منها مع مقدم الوزراء الجدد .

تهدف هذه المقالة إلى إلقاء نظرة على تطور الكوميديا في قطر من الارتجال إلى النص المطبوع الذي يعاد إخراجه في مناطق مختلفة من العالم العربي، والذي يمكن القول: إن الفنان غانم السليطي قد عاصر ذلك التطور منذ مطلع السبعينات؛ أي: مرحلة احتضار الكوميديا المرتجلة وحتى اليوم الذي يقدم فيه النص الكوميدي المطبوع في المسرح والتليفزيون والراديو؛ لذلك اتخذناه نموذجا .

من المؤسف عدم وجود صحافة يومية أو أسبوعية في تلك المرحلة .. فقد كانت من الممكن أن تساعدنا على معرفة تفاصيل أكثر كآراء المشاهدين مثلا أو عدد الحضور .. إننا نعتمد في معرفة التفاصيل من الفنانين أنفسهم الذين ربما أصبحوا غير معروفين للعامة هذه الأيام؛ أمثال هتمي ومبارك الهتمي وعلي خليفة الكواري وعطية الله النعيمي، وهم من أسسوا المسرح نادي شل (كبار الموظفين) ورواد مسرح نادي الجزيرة أمثال صالح وحمد السليطي وعبد الله عبد الكريم وموسى عبد الرحمن مؤسس

الفرقة الشعبية للتمثيل عام 1968 وعلي العوجان الذي ساهم مساهمة فعالة في تأسيس فرقة الأضواء، والذي تواصل عطاؤه حتى شمل تأسيس فرقة النادي المسرحية ونادي السينما وبناء قاعة العروض في مبنى وزارة العمل والشئون الاجتماعية الذي منح لنادي الجسرة قبل زوال الحي بأكمله .

* * *

كانت الأعمال كلها تنتمي للمسرح الارتجالي الذي يعتمد على قدرة الممثلين على التمثيل في إطار الفكرة التي شرحت من قبل المؤلف أو مجموعة المؤلفين دون نص مكتوب أو خطوط عريضة مكتوبة لكل دور، وهو ما يذهب إليه الدكتور كافود في معرض تناوله لمسرحيتي بنت النوخذة والدكتور بوعلوص التي قدمها المسرح الشعبي.

ويجدر بنا القول: إن المسرح الارتجالي الذي عرفته قطر والبلاد العربية مأخوذ من مسرح الكوميديا ديللا آرتي التي عرفته إيطاليا وإلى منتصف القرن السادس عشر .

وكان مسرح الكوميديا ديللا آرتي يعتمد على مشاهد مسرحية يقوم بالدور الرئيس فيها شخصية يطلق عليها بنتالوني (بنطلون) البندقية، وهو تاجر عجوز يلبس قبعة وسترة حمراء وبنطلونا واسعا جدا ونعالا .. جشع وبخيل ومطارد للنساء، ومظهره وصفاته تجعلانه مدعاة للضحك .

ودوتورى (دكتور) وهو شخصية مدعية تقلد الطبيب في ملابسه السوداء الرسمية .

و أرليكينو الخادم المهرج، وهو ريفي ظريف يساعد العشاق، ويدبر الحيل حتى وإن عادت عليه بالضرر في أعماقه حزن دفين يعكس إحساسا بالفشل في الإصلاح، وهو بهلوان رشيق محب للحياة بكل ما فيها .. حبه الدائم للمرح يدفعه للتنكر فهو مغرم بأن يتلبس الأشياء والشخصيات. هو الفرفور عند

يوسف إدريس .. والخادم أو الخادمة في المسرحيات التي تعتمد على تدابير الخادم صاحب الحيلة .

يقول الدكتور علي الراعي في كتابه فنون الكوميديا ص83:

"على أن من الحكمة دائما أن نتذكر أن الكوميديا ديللا آرتي هي نوع من الفن المسرحي الشعبي له نظائر في بلاد أخرى مثل الفاصل الفكاهي في إنجلترا، وأن الرغبة في الارتجال والقدرة عليه معروفة وممارسة في التجمعات الشعبية المختلفة.

ففي عالمنا العربي كان هناك السامر وخيال الظل والأراجوز الذي يضرب بعصاه .. كل تلك الأعمال لم تكن تعتمد على نص مكتوب، وإنما تعتمد كما قلنا على ظرف الممثل في النكتة والمزاح وتوليد المعنى والهزء والتهكم والهجو والسخرية والتورية والقفشة وحسن الجواب" .

هكذا بدأ الارتجال المسرحي مع بدايات الفرق الفنية في قطر .. ولنأخذ فرقة الأضواء الموسيقية المسرحية التي أسسها عبد العزيز ناصر، واتخذ لها مقرا في حي الجسرة .

يقول عبد العزيز ناصر:

... كان لابد لنا أن نعطي للفرقة طابع الترفيه بالموسيقى والفكاهة، وكان إلى جوار فقرات الموسيقى والغناء مشاهد كوميدية تقوم بمقام الفاصل بين الفقرات، وتؤدي دورا في إشاعة المرح والبهجة بين الحاضرين، خصوصا وأن أغلب الأغاني التي كانت تقدمها الفرقة من النوع العاطفي بما فيه من معاني الهجر والصد والتيه والدلال؛ فغالبية المطربين كانوا متأثرين بنجم الغناء العربي الراحل عبد الحليم حافظ .

وقد حدث معي موقف طريف في يوم وصولي للدوحة؛ للعمل كمشرف مسرحي لنادي الجسرة، يستحق الرواية؛ لما فيه من دلالة على مسألة الارتجال والنص المكتوب .

ففي السيارة التي أقلتني من المطار إلى مبنى النادي كان يجلس خلفي مباشرة

الأستاذ محمد سعيد عبد الحسين، وكان يقود السيارة على ما أذكر الأستاذ عبد الله ملا زينل .. وحين قال الأستاذ عبد الرحمن الخال: إنه يود أن يشاهد نشاطا مسرحيا يرفع الرأس .. أجبته قائلا: النصوص أهم حاجة، والباقي سهل .. وعلى الفور صرخ محمد سعيد : إيه.. توك واصل وتتحكى عن الفلوس.. صح إنك مصري! عبثا حاولت إفهامه أن النصوص غير الفلوس، لكنه استمر يقول: إيش فاكرنا ؟ إحنا خريجين ؟ أي نصوص وأي بطيخ ؟ والله.. للحين ما دش النادي ويقولنا أهم حاجة الفلوس.. إيه والله.. فلوس!

هنا يشير الموقف على بساطته وعفويته إلى أن الرجل لم يتعرف سوى على المسرح الارتجالي الذي يقدم دون نص مكتوب يلتزم بحواره الممثلون .

وكان الخروج عن النص في المسرحيات الكوميدية التي تقدمها الفرق الأهلية في ذلك الوقت يقترب من حدود الارتجال؛ فقد كان بعض ظرفاء الممثلين؛ أمثال موسى عبد الرحمن وغانم السليطي وسعد بخيت وعلي سلطان يدخلون أحيانا في مساجلات مع الجمهور خلال العرض، ويقومون بتركيب الإفيهات على تلك المساجلات بعيدا عن الحوار الأصلي للعمل .

وهي ظاهرة عادت لتؤكد نفسها مع الكوميديين الكويتيين في هزليات ما بعد الغزو التي تقترب من الكوميديا المرتجلة.

وفي مقابلة تليفزيونية مع الفنان عطية الله النعيمي (في الضحى) قال: إن الارتجال لم يكن فوضى مسرحية، بل كان منضبطا حتى لا يتحول الممثلون إلى مهرجين .. كان الممثل يرتجل في حدود الشخصية والخط المرسوم له، وكنا نترك الفرصة لبراعته وموهبته في اختيار الكلمات التي تعطي المعنى وفي الوقت نفسه تؤكد حضوره .

غانم السليطي

في أحضان مسرح الارتجال ترعرع غانم السليطي متفرجا ثم مؤديا .. كان قد استوعب حيله ومبالغاته في الأداء

النمطي وألعاب التنكر، وهو ما سيلون أداءه وتأليفه وإخراجه لفترة طويلة جدا.

لكنه نجح في كتابة نص بالتعاون مع مصطفى أحمد بعنوان "بيت الأشباح" عام 1973 ، وقدمته فرق مسرح نادي السد أي: منذ أربعين سنة تقريبا .

منذ هذا العمل المبكر وغانم يتخذ من التراجوكوميديا خطا ثابتا لايحيد عنه في أعماله المسرحية والتليفزيونية، وهو نوع من الكتابة يختلط فيه الضحك بالبكاء، وفي تلك الحالة يزدهر الهجاء والسخرية من البشر والقيم والأفكار .

في كل أعمال غانم سنجد ذلك البحث الدءوب في الانعتاق من الفقر والظلم الاجتماعي الذي يتماس أحيانا مع النقد السياسي. ولعل غانم تحديدا هو أجرأ الكتاب القطريين في مباشرته التي لا يداريها في التاريخ القريب أو البعيد .. ربما كان عمله الوحيد الذي يستدعي فيه التاريخ هو روايته الممتازة (المتراشقون) تلك التي انتزعت عدة جوائز في مهرجانات مسرحية محترمة، وفيها نجح غانم في صياغة بناء مسرحي لا تكاد تلمح فيه أثرا للكوميديا ديللا آرتي؛ فالموضوع سياسي بالدرجة الأولى، وفيه يتناول أوضاع العالم العربي في مرحلة الانقسام والارتماء في أحضان الدول الكبرى .

غير أن ذلك لا يجب أن يبعدنا عن تيمته الأساسية في البحث عن الحرية والعدالة الاجتماعية..

فبعد أن جرب النقد الاجتماعي البسيط في (المناقشة) مع حمد الرميحي -بدا أن وعيه الاجتماعي تقدم خطوات في مسرحية "عنتر وأبله" التي شكلت منعطفا في مسيرته - ظل محافظا عليه حتى عمله الأخير(11 سبتمبر) كناقد كبير يصب نقده في قالب من الهجاء الاجتماعي الذي يعتمد فيه اعتمادا كبيرا على قدراته التمثيلية التي لاشك فيها .. تلك القدرات التي جعلته قطبا من أقطاب الكوميديا في الخليج .

كونه المؤلف والمخرج أخل كثيرا بالنص في صورته النهائية، فهو إذ يفرد لنفسه مساحة كبيرة من النص - فهو يظلم باقي عناصر العمل، فيأتي العرض وكأن ليس فيه سواه، وهو ملمح حقيقي من ملامح كوميديا الارتجال التي تجعل من الآخرين مساعدين لفرش الإفيه أو تلقيه !

الارتجال عند السليطي لا يقاربه فيه أحد فهو ممثل مثقف وقارئ ومطلع على أعمال المسرحين المصري والسوري، وبالطبع الكويتي والبحريني، وفي مجمل أدائه سوف تجد ظلالا من كل تلك المسارح؛ فغانم كممثل مزيج من حسين عبد الرضا وعادل إمام ودريد لحام وبيل كوسبي وبقايا من غانم الطفل الشقي الباحث عن المتاعب .

غانم يتمنى أن يقدم المونودراما حيث لا يكون على المسرح سواه، فيخرج كل ما لديه من كنوز الارتجال، والتي لا نشك لحظة في امتلاكه إياها ، لكن الجمهور القطري لا يقبل بمونودراما إلا في إطار مسرح تجريبي لا معقول ؛ ذلك أن الجمهور العربي والشرقي عموما يحيا بشكل جماعي ويفكر بشكل جماعي، ويتحرك مقودا أو منقادا بشكل جماعي على عكس المجتمعات الأوروبية التي تجد للفردية فيها ملامحا في نواحي كثيرة .

لذلك يواصل غانم ارتجاله في أعماله على الرغم من وجود ممثلين آخرين ونصا مكتوبا (كتبه هو في الغالب) مسيرته الطويلة في المسرح والتليفزيون مليئة بالأعمال المتشابهة الأداء .. وإذا كان جزءا من الجمهور قد انصرف عن مسرح غانم؛ فذلك لأن غانم لم يجد مؤلفا يجبره على الالتزام بالنص ولا مخرجا يمنعه من التصرف كما يشاء .. فهل يعود غانم ممثلا فقط؟

(3)

محمد عبد اللطيف
كوميديان قطر الأول

الكوميديا في قطر تبدأ وتنتهي عند أصحاب المواهب الحقيقية، ولا عليكم من البروباجاندا والاستظراف والشقلبة على السلك والمشي على الطوف .

حين نفتح ملف الكوميديا القطرية فإننا نطالع في صفحته الأولى اليوم اسما كبيرا يستحق الوقوف عنده طويلا .

إنه محمد عبد اللطيف أو محمد فقط كما يحب أن يوقع رسومه الكاريكاتورية التي يتحف بها قراء صحيفة الراية كل صباح فينشر الابتسام والضحك بل والقهقهات العالية.

لا نبالغ حين نقول: إن أغلب قراء الراية يفتحون الصحيفة على كاريكاتير محمد، ثم يتابعون بعده باقي العناوين والأبواب، أو ربما يكتفون بالكاريكاتير؛ فقد تناول فيه موضوع الساعة بموهبته الفلتة، والتي لم نشاهدها إلا عند كبار دنيا الكاريكاتير في العالم .. إنه عالمي بكل ما تحمل الكلمة من معنى، ولا نبالغ حين نقول: إنه كوميديان قطر الأول؛ فهو لا يزغزغك ولا يلح عليك بالإفيه ليفسد استمتاعك بالكوميديا، كما يفعل متوسطو الموهبة في الفن والأدب .

منذ فترة طويلة وهو يمارس دور راسم الابتسامة اليومية لأهل قطر ومقيميها ومن عاشوا على أرضها، ولازالوا مرتبطين بها بعد أن غادروها، ولازالوا يتابعون إبداعات قممها المعدودين .

يرسم كعالم اجتماع ومحلل سياسي وطبيب نفسي ما يلتقطه بعين الفاحص لطبقات قطر في خضم أحداثهم اليومية، فيضحك ويؤلم ويثير القهقهات والدعوات للتأمل من خلال عالم من الشخصيات التي حددها بدقة متناهية لتعبر عن فئاتها التي تنتمي إليها .

فكـأنما انـشقت الأرض لتبتلـع كـل رسـامي الكاريكـاتير، ولتخـرج لنـا مـن برها وبحرها عبقرية لا نظير لها.. زلزالا من الـدعوة للتأمـل .. إعـصارا من خفة الـدم .. شـلالا مـن الـروح الـشعبية التي نسيها كوميديون كثيرون بعد أن عـانقوا الثراء وحياة أصحاب الأموال .. طوفانا من اللماحية ومهارة الالتقاط .. سيلا من المقدرة على الإضحاك الإيجابي .. منجمًا من التعليقات الحراقة التي تلسوع.

محمد عبد اللطيف معك أينما كنت في الـشارع بحفـره والمكاتـب الحكوميـة بروتينهـا وفي اجتماعـات مجـالس الإدارة العائلية ومع دروس الأولاد الخصوصية هــو في الــسجن والمــول والمطــار والكــورنيش والبورصــة والجامعــة والجمعيات التعاونية وصفوف المدرسة والمكتـب الحكـومي والـسجن وحتـى المهرجانات الغنائية والفنية .

انظر بابو راعي الدكان وسيكله وهو يعلق على الأسعار أو وهو يتبادل نظرات الغرام مع ميري الخادمة .. وتأمل فضل الـرحمن وهـو يعلـق عـلى حفـر الـشوارع التي زهق هو نفسه من حفرها .. وقهقه ماشاء لك حين تكون أم صجمة عارضة أزيـاء ومعلـق الحفـل هـو الأسـتاذ فـرغلي والحفـل في قاعـة الأزيـاء لا المحـاضرات بالجامعـة ! .. ثـم تأمـل راجـو راعـي المعـصرة وهـو يريـد التنكـر في زي امـرأة لأن الشباب يذهبون للكافيتريات حيث تقوم بالخدمة هناك فتيات !

وهـل هنـاك تلخيص للحيـاة اليومية في قطـر أعمـق مـن كاريكـاتيره (سـابع المــستحيلات) الــذي يعــرض فيــه المستحيلات التالية :

- قطري ما عليه قروض
- سيارة ما داست قطوه
- واحد يفكر يطلع له بليب

- دوار ناشونال فاضي يوم الجمعة
- تكسي خالي من الدعمات
- زول يخسر سحب على سيارة
- واحدة تسوق عراوي
- شيبة ما يحب المصارعة .

* * *

لم يقلد أحدا بل انفرد بأسلوبه الخاص حيث يرسم بالكمبيوتر ويلون ليخرج الكاريكاتير قبل الطبع بدقائق طازجا مستلهما أحداث الدوحة يوما بيوم ليضع فيها وجهة نظره التي هي وجهة نظر رجل الشارع لا وجهة نظر رئيس التحرير التي يخضع لها للأسف الشديد الكثيرون من رسامي الكاريكاتير في وطننا العربي.

وهنا يحضرني مثلٌ لأحد المؤسسات الصحفية العربية العريقة والتي كانت مدرسة عظيمة لتخريج أمهر رسامي الكاريكاتير في عالمنا العربي.

.. **أقول**: كانت؛ لأنها اليوم ترسم كما يريد رئيس التحرير ومدير التحرير !

فمحمد عبد اللطيف مستقل في جريدة شبه مستقلة ، له موقفه ورؤيته الساخرة بالخطوط والكلمات التي هي أحد عناصر الإدهاش عنده، سواء أنطقت بها شخصياته باللهجة القطرية أو بأية لهجة أخرى .

فهو حريص على أن يضع تعليقا لكل شخصية من شخصيات الرسمة حتى قطته (طمبحلة) وهكذا تتصاعد عنده الكوميديا حتى تصل للذروة في تعليق أخير...

وهو في تلك الناحية يبتعد عن الكاريكاتير الأوروبي الذي يكتفي بالرسم دون التعليق والذي برع فيه المرحوم ناجي العلي وقلده فيه من تبعوه من الرسامين الذي يفتقدون الكلمة اللاذعة .. وهو ما يميز مدرسة الكاريكاتير المصرية التي تتفوق في

التعليقات المدهشة (حجازي . الليثي . جاهين. مصطفى حسين وغيرهم).

* * *

وموقف محمد عبد اللطيف من وسائل الإعلام غاية في الغرابة؛ فهو يقاطع الظهور العلني فيها مرئية أو مسموعة والقراء لا يعرفون شكله .. ولا يعرفون سوى اسمه الأول .. لذلك كان الكثيرون منهم يسألونني بحكم عملي في الراية عن اسمه بالكامل وعن أصله وفصله .. فلا أجد إجابة سوى هو محمد عبد اللطيف الموهوب جدا في صناعة الفكاهة التي يتمسح في أذيالها الكثيرون، المتشدد في منع التدخين السلبي قبل الإيجابي ، المثقف القطري العالم بأمور وطنه ، المبتعد بكل قوته عن الشهرة .

.. حين طلبت منه صورة لأضعها في كتاب شخصيات قطرية أرسل لي صورة طمبحلة !

وإذا كانت هناك مقولة شهيرة عن الفكاهة تقول ...(الضحك الراقي جده الأعلى الحق ، وقد أنجب الحق ابنا أسماه حسن الرأي ، وهذا بدوره أنجب الذكاء اللماح الذي تزوج من امرأة من قريباته اسمها الفرحة ، فأولدها مولودا اسمه الفكاهة).

ففي رسومات محمد عبد اللطيف كل ما ذكرته المقولة .

واسمحوا لي أن أنقل لكم صورة تقريبية لهذا الموهوب .. هو طويل وعريض يمشي مترنحا لسبب لا علاقة له بالمكيفات ، جهم في الغالب ، يرتدي نظارة طبية كنظارة فرغلي الذي هو الشخصية التي يضع على لسانها أظرف التعبيرات ، باب غرفته في الجريدة مغلق دائما، سواء أكان بداخله أو خارجه كأنما يضع في الغرفة أفكاره التي لا يجب أن يراها أحد إلا في صورتها النهائية ، نادرا ما يظهر في أعراس أو مآتم أو مناسبات

ولم أره خارج الجريدة إلا على كورنيش الدوحة يمارس المشي منفردا .

دائما هو مهندم ومرتب على عكس رسامي الكاريكاتير الذين عايشت بعضهم؛ فجودة خليفة مثلا رحمه الله كان يأتي للمجلة بشبشب وزنجرفة مقددة ، وكان محمود الهندي يرسم في الجريدة بالبيجاما الكستور المخططة !

إمام مصطفى

روسيا تحتفل
بثلاث قمم إبداعية كلاسيكية

د. أشرف الصباغ
موسكو

يبدو أن الأدب الحديث في روسيا يواجه منعطفات تاريخية، قد يكون جزء منها خاصا بروسيا وبأوضاعها. لكن الجزء الأكبر "عولمي"، إذا جاز التعبير، وهو ما ينسحب بدرجة أو بأخرى على الآداب الحديثة في الكثير من دول العالم. هذه المنعطفات دفعت الأوساط الثقافية الروسية الرسمية وغير الرسمية إلى العودة قليلا إلى الوراء وإقامة الاحتفالات والمناسبات الاحتفائية بالأدب الكلاسيكي الروسي، وكأنها تعلن بشكل غير مباشر أن الوقت لم يحن بعد للخروج إلى العالم بأدب روسي جديد.

لقد عادت الآلة الثقافية الروسية إلى جوجول في العام الماضي لتحتفل بمرور 200 عام على ميلاده. وظلت المحافل الثقافية تلوك شخصية جوجول مبتعدة قدر الإمكان عن جوهر إبداعات الرجل لكي لا تثير حساسيات اجتماعية. فالقيصر الروسي نيقولاى الأول، وبعد أن شاهد عرض الافتتاح لمسرحية "المفتش العام" عام 1836، قال: "حصل كل شخص على ما يستحق، وأنا أكثر من غيري". هذا النص مثلا أغضب الطبقة الأرستقراطية الروسية آنذاك. ولشدة حيويته وحدة سخريته، فهو لا يزال يبحلق في وجه المجتمع الروسي الحالي. أما رواية "النفوس الميتة" فهي لا تزال أيقونة على جبين الأدب العالمي بكل ما تضمنته من تفاصيل خاصة بالنفس البشرية عموما وبأرواح الروس في المرحلة القيصرية على وجه

الخصوص. والأهم في هذه الرواية أنه من الممكن أن تلتقي الكثير من شخصياتها الآن وبعد أكثر من قرن على كتابتها.

لم تكن عبارة ديستويفسكي: (كلنا خرجنا من معطف جوجول) مجرد مبالغة أو محاولة بلاغية قصد منها إجلال الرجل، وإنما كانت نابعة أساسا من قناعته بأن الأدب الروسي الحقيقي قد بدأ فعليا بجوجول. أما المقصود بـ "معطف جوجول" فهو قصة المعطف التي اعتبرها ديستويفسكي مثالا نموذجيا للعمل الفني. هنا نأتي إلى الروح الروسية التي لا تزال هائمة. لقد جسدها كل كاتب بطريقته، لكن هناك غصة لدى الروس؛ رغم كل ما يحملونه من احترام وتبجيل لديستوفيسكي، من تعامل هذا الكاتب (ديستويفسكي) مع الروح الروسية، إذ تمكن من إعمال مشرطه الحاد في أعمق أعماق الجوانب المظلمة فيها. لم يغفر له الكثيرون - إلى الآن - هذه الطريقة المرة التي سلط بها الضوء على تلك الجوانب المظلمة. أما جوجول فقد تعامل بطريقة أخرى نسبيا مع تلك الروح، ففضحها أيضا وكشف عن عوراتها. أي أن الكاتبين وجهان لعملة واحدة. وهناك أوجه شبه بارزة الملامح، بينهما: التدين، والمرض النفسي، واستعداء السلطة، الكشف-الفضح (وإن اختلفت الأساليب). واختلاف الأساليب هو الذي كاد يودي بديستويفسكي إلى الإعدام، بينما دفع جوجول إلى حالة من الجنون المرضي.

في هذا العام اختلفت الأمور قليلا؛ فقد قررت جهات ما في روسيا الاحتفال ليس بذكرى ميلاد الكاتب ليف تولستوي، وإنما بذكرى رحيله؛ ما أثار موجة من الاستياء والاستهجان في أوساط عديدة داخل روسيا وخارجها. هذه الجهات قررت فجأة الاحتفال بمرور 100 عام على وفاة ليف تولستوي (9 سبتمبر 1828 - 20 نوفمبر 1910). بل وطالبت اليونسكو بإعلان عام 2010 عام تولستوي. وما يثير الدهشة هو أن الروس عادة يحتفلون بيوم ميلاد الكاتب وليس بيوم وفاته.

ولكن لا أحد يعرف إلى الآن مغزى هذه الفكرة!

لا شك أن الأدب الروسي الكلاسيكي شكّل ظاهرة عالمية إلى جانب الآداب الكلاسيكية الأخرى؛ وكان أحد الساحات الخصبة إلى جانب الأدبين الفرنسي والإنجليزي تحديدا، نظرا للعلاقات المميزة التي ربطت روسيا القيصرية بكل من فرنسا وبريطانيا. وليف نيكولايفيتش تولستوي يقف إلى جانب ألكسندر بوشكين وميخائيل ليرمونتوف ونيقولاي جوجول وديستويفسكي وإيفان جونتشاروف وإيفان تورجينيف وتشيخوف شامخا بأعماله الملحمية الخالدة بالفعل. وليس غريبا على دولة مثل روسيا أن تعيد طباعة الأعمال الكاملة، أو مختارات من أعمال كل هؤلاء الكتاب بشكل دوري يكاد يكون سنويا في طبعات فخمة وأنيقة، حتى إن مكتبة أي بيت لا تكاد تخلو من طبعة أو اثنتين. إضافة إلى تدريس الأعمال الكلاسيكية لكتابها الكبار في المدارس والجامعات.

بين كل هؤلاء يقف تولستوي شامخا رغم ما أصاب روسيا ما بعد السوفيتية من خراب في حقبة التسعينات وانعاكاسات كل ذلك على الثقافة الروسية عموما. ولا يمكن أن نتجاهل إطلاقا الترجمات الدورية لأعمال الكتاب الروس الكلاسيكيين، بدون مبالغة، إلى جميع لغات العالم. لكن لماذا تحتفل روسيا بيوم وفاة تولستوي، وليس بيوم ميلاده كما جرت الأعراف والتقاليد؟! سؤال سيبقى بدون إجابة!

وجاءت الحلقة الثالثة في هذه السلسلة لتضم الاحتفال بمرور 150 عاما على ميلاد الكاتب أنطون بافلوفيتش تشيخوف (1860 – 1904) الذي تعرفه الثقافة العربية ككاتب قصة أكثر من كونه كاتبًا مسرحيًا من الدرجة الأولى على الرغم من قلة إنتاجه في هذا المجال.

لسنا هنا بمعرض تقييم النصوص السردية للكاتب الروسي، ولكن النظرة الأحادية العامة والشاملة لمجمل إنتاج تشيخوف - تجعلنا نخشى على العقلية

العربية المثقفة عموما، وعلى أصحاب الإنتاج الفني على وجه الخصوص. والخوف الأشد قد يكون من النظرة الكلاسيكية المتحجرة له، سواء من حيث التعظيم أو التقليل من الشأن. هناك مشاكل كثيرة في إنتاجه السردي، وهي مشاكل وإشكاليات قابلة للنقاش. غير أن إنتاجه المسرحي القليل على مستوى الكم، والمهم على مستوى الكيف، يجعلنا نتوقف كثيرا لإعادة قراءة مجمل إنتاجه المسرحي والسردي، والتعامل مع هذا الإنتاج بآليات أخرى. ولحسن الحظ فقد تم إحياء إبداعات تشيخوف الدرامية بإقامة مهرجان تشيخوفي دولي، انتهت دورته التاسعة في يوليو 2010.

لقد جرت فعاليات الدورة الأولى لهذا المهرجان في صيف 1992، أي بعد انهيار الاتحاد السوفيتي بأقل من عام واحد. وتعطلت 4 سنوات كاملة بسبب ظروف كثيرة، من بينها حالة الانهيار العامة والشاملة التي ضربت روسيا في سنوات التسعينيات. وجرت الدورة الثانية في صيف 2006. واستقر الأمر على إقامة المهرجان كل عامين إلى أن أصبح أحد أهم ثلاثة مهرجانات مسرحية في أوروبا إلى جانب مهرجان أفنيون الفرنسي وأدنبره الإسكتلندي.

منذ بداية النقاشات حول إقامة هذا المهرجان في فترة البيريسترويكا في مطلع النصف الثاني من سنوات الثمانينيات، حيرني سؤال: لماذا لا يشارك المسرحيون العرب فيه؟ وظل هذا السؤال يتردد إلى يومنا هذا!

على الرغم من عرض مسرحيات تشيخوف في العديد من المسارح العربية، إلا أن التفكير السائد لدى الأوساط الثقافية العربية يتمحور حول إنتاج تشيخوف السردي. والغالبية العظمى ترى فيه كاتب قصة عظيمًا ورائعًا ورياديًّا. كثير من المسرحيين المصريين والعرب قاموا بمسرحة قصص تشيخوف. ومع ذلك فالقليل هو الذي انتبه إلى كون أنطون تشيخوف مسرحي، ودراماتورج من الدرجة الأولى على الرغم من أنه كتب 5 نصوص مسرحية

مسرحية تعتمد على مسرحة "الشقيقات الثلاث" منها عدد من الأعمال الرائعة في مسرح برلين الألماني للمخرج ميخائيل تالهايمر، ومسرحية أنطوان ويدهاج في مسرح ليبزج، ومسرحية بيوتر هيلينج في لوتسيرن.

أما في بريطانيا فقد نال تشيخوف استثناء خاصا في الدليل الأدبي الإنجليزي الراقي:

("The Oxford Companion to English Literature")

بحيث وضع اسمه بين اسمي تشوسير وتشيسترفيلد. واستمر الكاتب المسرحي الأيرلندي برايان بريل أكثر من 30 عاما يتعامل مع إبداع أنطون تشيخوف، فكتب في عام 1972 نسخته المسرحية من "الشقيقات الثلاث"، وفي عام 1998 ألف النسخة الأيرلندية من مسرحية "الخال فانيا"، وفي عام 2001 حول قصة "السيدة والكلب" لتشيخوف إلى مسرحة تحمل عنوان "مزحة يالطا". كما قام الكاتب الأيرلندي باقتباس مسرحية "الدب" في عمل آخر. وأخيرا قام الكاتب برايان بريل بتأليف دراما "بعد المسرحية" التي يصف فيها مصير بطلي تشيخوف- سونيا في مسرحية "الخال فانيا"، وأندريه بروزوروف في مسرحية "الشقيقات الثلاث".

د. أشرف الصباغ

سحر القص فى قصيدة
"موعد العاشق الأشل" لأحمد درويش

د. حسن البنداري
أستاذ النقد الأدبي - جامعة عين شمس

تتجلى روح القص فى أغلب أشعار أحمد درويش التى ضمها ديوانه "أفئدة الطير" (الصادر عن الدار المصرية اللبنانية عام 2005) ، نرى ذلك فى قصائد مثل: "الطوفان، وغريمان، وأغنية حزينة لطائر المساء، والنقر على الأوتار، وإلى الشهيد المجهول، وزفرة، وتائه في المدينة، وأحجار القدس، وموعد العاشق الأشل"، وغيرها من قصائد الديوان التي تحتاج إلى دراسة مطولة أرجو أن أنجزها في القريب .

لكن أكتفي بتناول قصيدة واحدة من تلك القصائد وهي : "موعد العاشق الأشل" التي تأثرت بها حين سمعتها منه فور كتابتها، فكتبت قصة المفقود التي ضمنتها مجموعتي القصصية الأولى "الجرح"، ولا أجد غضاضة في الإشارة إلى هذا التأثر في مناسبة أو أخرى، وكيف لا يحدث التأثير والقصيدة تعتمد على مرتكزات أساسية هي الوعي القصصي والتكثيف التصويري والخيال الناصع ووضوح العلة والتصعيد الدرامي .

يتناول الشاعر في هذه القصيدة موقفًا "مفردًا" هو معاناة الراوي نتيجة الشلل المفاجئ الذي ألم به وهو يتهيأ للخروج من مسكنه لملاقاة حبيبته حسب الموعد الذي حدداه من قبل، وهو الآن عاجز عن الخروج إليها . صاغ الشاعر هذا الموقف في ثلاثة مقاطع هي في الواقع لوحات فنية حافلة قد رسمها بسردٍ قصصي مهد لها - بمدخل وصفي - ، تولته ثلاثة أبيات هي :

الليل عاد .. عاد ليل الشجن .. أكفه
تغزل لي في كفني

الليل عاد .. شوكة من طاقة بالأمس
كانت ثرة بالسوسن

الليل عاد .. معول الصمت الذي
يهدم في جنبي لا يرحمني

فهذه الأبيات ليست " سوى مقدمة تمهيدية" حكائية لتجربة القصيدة، وهي في الوقت نفسه خاتمة الموقف أو نتيجته الحتمية، وهي العجز عن الفعل العطائي؛ فهي بذلك "المقدمة الخاتمة"؛ لأن المقدمة كما نرى تضمنت النتيجة أو الخاتمة؛ إذ هي تتناول حالة ميئوسًا منها ومقدرًا لها العجز والإحباط، فهي حكم مسبق أو قرار متقدم لا يتوقع منه "التحول المفارقي" ، ومن ثم احتاج المتلقي من الشاعر أن يسوق له المسوغ السببي لهذه الحالة، وهو ما عمد إليه في الأبيات اللاحقة .

لكن الذي يجب أن نقف عنده قليلًا أو كثيرًا في هذا المدخل " المقدمة – الخاتمة "هو حركية القص ذات العناصر الموحية؛ فثمة زمن "الليل" أثار في نفس العاجز الشجن ودفعه إلى حافة الانهيار، وهذا الزمن الليلي لم يعد مريحًا كما كان في الماضي. إنه الآن يبدو كشوكة مرشوقة في جنبه الواهم، وهو يضغطه بشدة ويقطع جنبه، فهو بمثابة "معول" لا يرحم ولا يكف عن الحفر في هذا الجزء من جسده الواهن، فيحرمه من الاستقرار في نومه وفي صحوه، كما أن الشاعر قد حرص على تقوية هذا الإحساس بالفقد بأن جعل لليل حركة، وهي "كف تغزل كفنه" وتنذر برحيله عن العالم .

هذه الحركة الثلاثية لليل: الشوكة المرشوقة والمعول الهادم والكف الغازلة – تجعلنا نطرح سؤالًا عن علة هذا الشجن الهائل، لاسيما أن تكرار جملة "الليل عاد" ثلاث مرات يدعم هذه الرغبة في معرفة السبب أو العلة، ولذلك جاء المقطع الأول بوصفه تفسيرًا وإضاءة لتلك المقدمة الخاتمة، وهو تفسير ثنائي " إجمالي وتفصيلي" لمعاناة هذا العاجز الموشك على الرحيل .

أما التفسير الأول "الإجمالي" فيظهر في ثلاثة أبيات من هذا المقطع الأول هكذا :

فليلة الموعد جاءت .. لم تجد غير جريح في إهابي مثخن

غير بقايا مقعد .. وحفنة من الدموع لم تزل في أعيني

وحجرة جفّ على حيطانها عتابي المر لهذا الزمن

يمثل هذا التفسير الإجمالي توضيحًا لإحساس الراوي باليأس، وكيف لا يكون يأس وهو جريح النفس معطل الجسد، وهو باكٍ دامع العينين، بينما تطالعه حيطان حجرته الكالحة الحالكة، التي اعتادت العتاب فألفته واللوم فقبلته، ولم تعد تعبأ بمشاعره ، فقد تحجر قلبها أو جفّ إن كانت ذات قلب .

لكن الشاعر عمد إلى توفير مزيد من التوضيح والإضاءة بإذكاء مشاعر المتلقي؛ قصدًا إلى الاستحواذ على رغبته في متابعة هذا الموقف الإنساني، وذلك بالوسيلة الثانية وهي "التفسير التفصيلي "المضاعف لقوة معاناته كما نرى في الأبيات (4 – 13) :

1- المقعد الحزين : والأريكة الملقاة في حضن الجدار الخشن.

2- ستارة قد أسدلت أطرافها "شلت على شباكنا ترمقني" .

3- وباقة من الزهور : غاضت ابتسامة في وردها الملون.

4- وكومة الأوراق بيضاء فما خطت بها كفي حكايا حزني.

5- ولوحة على الجدار: لم تعد أبعادها توحي بغير الشجن.

6- البحر : والضياع في مياهه، وزورق ضل طريق السفن.

7- وغاب عن ملاحه المنار، غاب مرفأ الشاطئ .. لم يستبن.

8- وقصة قرأت من كلامها سطرين جامدين .. لم أفتتن.

9- تلوك عيني الكلام، تزدريه لم يعد كلامها يجذبني.

10- فكلمة الحب تهيج في دمي بقية من أمسي المكفن.

يتضح من هذا التفسير التفصيلي أن الشاعر حرص على بيان شدة اتصال الراوي المنكسر بمنظورات المكان؛ فليس المكان هنا مجرد حجرة تحتويه، بل هو مكان ضاغط ومضاعف لتوتره بعناصره التي يزدحم بها : فثمة مقعد وحيد، وأريكة قديمة أسفل جدار باهت اللون، وهذه الستارة انزاح طرفاها العلويان، فاتخذا شكل صليب فصارت الستارة تذكره بمصلوب موشك على الموت، وتطل عليه شاهدة على مأساته، وها هي باقة زهور زابلة تثير في النفس الكآبة، وتلك حافظة أوراق رسائل بيضاء خالية من أي سطور، كم كتب في أوراق منها الرسائل والخواطر وضرب المواعيد . إنها تطالعه بأسى؛ فشأنها أن تتلقى كلامه المرسل إلى حبيبته، وأما لوحة الجدار فقد صارت مثيرة للشجن العالي، كانت قبل العجز مبهجة وجاذبة للبصر، ولم يضره أنها عن زورق تائه في موج متلاطم .. كان يسعد بها بوصفها عملا فنيا له دلالة مؤثرة تريح النظر وتمتعه .. لكنها الآن لم تعد كذلك، أوحت اللوحة بالمغاير ؛ فالبحر متاهة خطيرة، والزورق تتقاذفه الأمواج السوداء - وكانت من قبل زرقاء - لاسيما أن ملّاحه - الذي كان ماهرًا - قد ضل الطريق، ولم تعد لديه القدرة على رؤية المنار الهادي المرشد .

هذه العناصر : الستارة ، الباقة، أوراق الرسائل، اللوحة - قد مثلت لوحة كلية رسمتها ريشة فنان مبدع بكلمات اتخذت طاقة الحركة الداعمة لقصصية القصيدة، فهي حركة مجازية تشخيصية جعلت "الجوامد" ذاتية الحركة والفعل والتأثير .

وقد أضاف الشاعر إلى هذه العناصر عنصرًا آخر وهو "هذه القصة" التي سبق له أن قرأها واستمتع بها، لكنه الآن ليس مقبلًا عليها، لاسيما أن محورها "عاطفة حب" لم تعد تستثيره، بل إن "هذا الحب المقروء" صار سياطًا تنهال على جسده المنهك المكدود .. وها هو الآن يزدريه

ولا يرغـب في الوقـوف عنـده ولا استعادته .

ويضيف الشاعر في المقطع الثاني ستة أبيـات تـسري فيهـا "موجـة شـجنية متحسرة" بـدأه بمنـاداة حبيبتـه بـصيغة "حبيبتي" على هذا النحو:

حبيبتـي .. وكـل شيء هاهنـا مـا عـاد غير مغزل في كفني.

لـن يرجع اللقاء .. لن نعود طائرتين يسحران كل فنن.

لـن تقـضي حبيبتـي أمـام مرآتـك ساعتين كي تزيّني.

لن ننفق المساء فوق شاطئ النهر .. وبين خصلات السوسن.

حتى الرسـالات عجـزت أن تلمـس الأوراق منذ زمن.

الـورق المعطر الأزرق راح .. لم يعـد إشعاعه يغمرنـي.

أكد الشاعر في البيت الأول على يأسه الـشديد مـن الحياة؛ لأنـه يحس بـاقتراب المـوت منه ليفيد سياق البيت مسوّغات الـصور الحركيـة الـواردة في الأبيـات (2، 3، 4، 5)، فهـي صـور نفت عـن المحب العاشـق إحـساسه بالأمـل في اسـتئناف علاقته بمحبوبته ؛ إذ كيف يكون أمل في أن يعـودا طـائرين يـسحران أغـصان الـشجر، ويمـلآن الحيـاة بالـسعادة، ويرسـمان البـسمة عـلى وجـوه المـراقبين والمقاومين لقصة حبهما البريئة .

وما دام قد قدر لهما الفراق فلن تنفق المحبوبـة الـزمن لتتـزين أمـام مرآتهـا استعدادًا للقائـه . ذلـك اللقـاء الموعـود الواعـد بالـشوق، الحافـل بالمـشاعر الفياضة، كما أن "الفراق" يعني حرمانهما من نزهة المساء التي كثيرًا ما سعيا إليها ليجمعهما الشاطئ المفضل الحبيب ، إن هذه النزهة المرجوة لن تتحقق.

وعنـدما يفكـر العاشـق في أن يكـون البديل عن اللقـاء – كتابة رسالة تفصح عـن فـيض شـجنه – فـإن هـذا التفكـير سرعان ما يتراجع ويتوارى؛ لأنه لم يعد قـادرًا عـلى الكتابـة، فقـد عجـزت أصـابع كفـه عـن القـيض عـلى القلـم، وعـن مجـرد لمـس الأوراق، كيـف يمكـن لـه أن يخط

رسالة إلى معشوقته وهو العاشق الذي ضربه الوهن والعجز والقنوط ؟ ! .. لكن عليه رغم ذلك أن يأسى بقلب مستسلم على أوراق الرسائل الزرقاء المعطرة؛ فقد انسربت معالمها لاسيما أن شعاع الدافع إلى الكتابة قد خبأ منه وزايله وتوارى عنه إلى الأبد .

وتواصل صوت الراوي في المقطع الثالث بسبعة أبيات "يستشرف" فيها المستقبل، ولكن بنغمة إضافية بلغت قمة اليأس والقنوط :

حبيبتي غدًا تجيئين هنا لزورتي .. تجلدي .. لا تحزني.

في لحظة خرساء؛ ما أمرها! قد جففت من العتاب الليّن.

ستجدين كل شيء ها هنا ما عاد غير مغزل في كفني.

المقعد الحزين، والأريكة الملقاة في حضن الجدار الخشن.

ونظرة الإشفاق، حتى نظرة الإشفاق يا حبيبتي تقتلني.

نقول كل ما تتمتم الشفاه.. يبعدون وقعه عن أذني.

واأسفاه!.. مسكين!.. كان طائرًا وشل! . ما أقسى صنع الزمن!

يستشرف العاشق العاجز " المستقبل " في هذه الأبيات السبعة بقلب مفعم بالأسى واليأس اللذين أوصلاه إلى تفكير حركي موّار، فرآها عقب رحيله تزور المكان الذي شهد مأساة شلله وعجزه .. هذا مكانه الذي كم عرفته وزارته، وعليها أن تتجلد وتصبر وتتماسك ولا تحزن، كما أن عليها أن تعذره وتسوّغ خلفه الموعد، وكيف لا تعذر وتسوّغ وقد رحل إلى الأبد ؟ ! .. وهذا مقعده الوحيد قد خلا منه، والأريكة التي ضمتها ذات مرة بجوار الجدار مهملة غطاها الغبار . وربما ترى نظرات الإشفاق في عيون جيرانه ومعارفه وأصدقائه ومحبيه ، وهي النظرات التي كم آلمته وأسهمت في شدة يأسه وقنوطه فعجلت برحيله النهائي .. وكم حاول المقربون منه أن يخففوا عنه ويخملوا وقع تمتمة شفاههم عن سمعه ،

لاسيما أن هذا الوقْع ينذر برحيله الأبدي، وربما سمعهم يرددون كلمات التعاطف معه والثناء عليه، فقد كان العاشق طائرًا غردًا، أشاع البهجة والسرور في النفس يومًا لكنه أخيرًا سقط وشل .

ويتبين من "المقدمة الخاتمة" ، والمقاطع الثلاثة أن الشاعر قد حرص علي أن تبلغ تجربة القصيدة وعي المتلقي وقلبه، وذلك بتوظيف طائفة من البنيات الفنية : بنية التكرار، وبنية النفي، والبنية التفسيرية..وغيرها..

تتعين "بنية التكرار" في ترديد جملة: "الليل عاد" ثلاث مرات دليلا علي شدة تحسر العاشق على العجز عن الفعل الحركى الذي حرمه من ملاقاة معشوقته التى يعلم حرصها على انتظاره وسعادتها باستقباله حينما تراه مقبلا عليها في مكانها المعهود .

وتدل: "بنية النفي" المتمثلة في: " لن ومدخولها: " المكررة ثلاث مرات في أبيات المقطع الثاني. علي فقد الأمل في اللقاء ، وتأكيد الإحساس باستمرار الفقد وتواصل الحرمان اللذين حاصرا العاشق ، وهدما تجربته، وحكما عليه بالرحيل الأبدي، وعلى معشوقته بالأسى والحزن.

وتتمثل "البنية التفسيرية " في ظاهرتين هما : الوصف المكاني، والتعقيب التنويري ، أما الوصف المكاني فيظهر في رسم مسرح الحدث حيث برع الشاعر في تحديد معالم غرفة العاشق وبيان ما تحفل به من موجودات مثل المقعد والأريكة واللوحة والستارة .. وهي الموجودات التي لها دور في تصعيد حركة قص هذه التجربة الإنسانية . وأما التعقيب التنويري فنراه في توظيف حرف الفاء المقترنة بالجملة وهي فاء فاعلة ملائمة لتجربة القصيدة ، وظفها الشاعر في ثلاثة مواضع : في بداية المقطع الأول تعقيبا على "المقدمة الخاتمة": (فليلة الموعد جاءت)، وفي خاتمة هذا المقطع (فكلمة الحب)، وفي البيت الخامس من المقطع الثاني (فكفي عجزت). هذا التعقيب بالفاء أمدّ تجربة القصيدة بطاقة إضافية فأرضت الفاء

الأولى فضول المتلقي، وهدأت من خاطره بوصفها تفسيرا مضيئا ، ووضحت الفاء الثانية رفض الوقوع في تجربة حب أخرى تزيد من عذاب العاشق وحسرته وتذكره بعجزه عن الفعل والتصرف، بينما أفادت الفاء الثالثة العجز التام عن الحركة واختفاء شعاع الرغبة في الحياة .

د. حسن البنداري

إخوان الصفا وخلان الوفا

د . فراج الشيخ الفزاري

كاتب سوداني مقيم في قطر

أصلهم وفلسفتهم وقولهم في المعرفة والوجود والأخلاق:

يعد القرن الرابع للهجرة من أغنى العصور الإسلامية بالمتناقضات ، وأحفلها بالأحداث والمفاجئات ، فيه بلغت الخلافة مبلغًا من الضعف استقله الطامعون فثاروا على الخليفة واستقلوا بمقاطعات عدة . وفيه نشط العلويون على اختلاف فرقهم، فألفوا الأحزاب المتطرفة، وأثاروا الحركات العنيفة، وفاز فريق منهم بإعلان خلافة مستقلة في القاهرة هي خلافة الفاطميين .

وفي هذا العصر نشطت مجددًا الحركة الفكرية التي بعثها أعلام المعتزلة، ذلك بعد أن بطش بهم المتوكل وبرجالها، وقص الأشعري من جوانح تعاليمهم، والتفت في قصور أمرائه مجالس الطرب بحلقات العلم والأدب .

أصل الجماعة :

إخوان الصفا وخلان الوفا هم جماعة من فلاسفة المسلمين العرب من أهل القرن الثالث الهجري والعاشر الميلادي بالبصرة اتحدوا على أن يوفقوا بين العقائد الإسلامية والحقائق الفلسفية المعروفة قي ذلك العهد فكتبوا في ذلك خمسين مقالة سموها (تحف إخوان الصفا) وهنالك كتاب آخر ألفه الحكيم الجريطي القرطبي المتوفي سنة 395 هـ وضعه على نمط تحفة إخوان الصفا وسماه (رسائل إخوان الصفا) .

ويزعم إخوان الصفا أن (جماعتهم) ترجع إلى أيام الرسول، وأنهم من نسل المسلمين الأولين، وقد أخفوا أنفسهم في فترة سابقة؛ بسبب ما لاقاه العلماء من مصائب ؛ ولهذا كانت دعوتهم في السر .

ولهذا السبب لم يكن من السهل على المؤرخين أن يعلموا باليقين عن زمان ظهورها وملابسات تكوينها الشيء الكثير.

ويذكر أبو حيان التوحيدي، على ما ورد في كتاب (أخبار الحكماء) للقفطي، أن المؤسسين هم : زيد بن رفاعة وأبو سليمان المقدسي وأبو حسن الزنجاني وأبو أحمد المهرجاني والعوفي، ويبدو أن زيد بن رفاعة كان المتقدم بينهم والموجه المرشد.

أما مركز الجماعة فقد كان في مدينة البصرة، ولا ندري بالتحديد متى نشأت هذه الجماعة، إلا أن الجمعية استكملت نظامها عام 387هـ.

والأهداف التي دعت لقيام هذه الجماعة كما جاء في أقوالهم: (إن الشريعة قد تدنست بالجهالات، واختلطت بالضلالات ولا سبيل إلى غسلها إلا بالفلسفة؛ لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية، ومتى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية - حصل الكمال).

وقد بدا للجماعة أن تعدد الفرق وكثرة البدع واختلاف المفاهيم - قد أدى إلى بلبلة الخواطر وإثارة الشكوك، فضعف سلطان الدين في النفوس. ورجوع الثقة إلى النفوس مع إحياء الإيمان بالدليل وتأييد الحق بالبرهان، ولذلك عمدوا إلى العلوم العقلية؛ يستعينون بها لتحقيق الهدف. وفي رسائلهم ما يشهد على أنهم اتخذوا العلوم وسيلة لتهذيب النفس وترسيخ الإيمان.

ولا ريب في أن لإخوان الصفا من وسائل وغايات معينة، ولكنهم لا يصرحون بشيء منها إلا أنهم كثيرًا ما يذكرون أغراضًا نبيلة خالصة مثلى ويطوون غرضهم الحقيقي أو يشيرون إليه من طرف خفي فهم يحثونك مثلًا (على أن تجتهد ..فلعل نفسك تتنبه من نوم الغفلة ورقدة الجهالة وتحيا بروح المعارف العقلية) ثم يقولون لك: إن صناعتهم معرفة الخير والشر، وإن غرضهم صلاح الدين والدنيا، وإن مذهبهم النظر في جميع العلوم الطبيعية والرياضية والإلهية، وأن لايعادون علمًا

من العلوم ولا مذهبًا من المذاهب؛ ولذلك يريدون أن يعرف إخوانهم (المنضمون إليهم) جميع العلوم .

ويرى بعض الدارسين أن إخوان الصفا كانوا (شيعة)، ثم يزيدون فيقولون: كانوا شيعة باطنية أو إسماعيلية. وبعضهم قال: إنهم أصحاب مذهب فلسفي روماني ... وبعضهم قال: إنه لا صلة لهم بالدين ... بل قال آخرون: إن إخوان الصفا ليست لهم عقيدة دينية بالمعنى المعروف بيننا؛ ذلك لأنهم يستعملون إشارات ومعاني لا يعرفها أحد سواهم، كما أنهم يعتقدون في كل مذهب، ويرون أن في كل مذهب ديني شيئًا جميلًا يمكن أن يأخذوه ويجعلوه جزءًا من عقيدتهم .

ورغم كل هذه الاختلافات حول إخوان الصفا فإن الرأي السائد لدى العديد من المؤرخين أنهم جماعة من المتفلسفة الأخلاقيين الذين يرون أن الدين الحقيقي إنما هو الصداقة الصحيحة والمعاملة الحسنة والإحاطة بالعلوم وتنزيه النفس واتباع العقل.

الوجود عند إخوان الصفا في رأي إخوان الصفا أن عالم الطبيعة لم يخلق دفعة واحدة ، ولا تحدر من مادة أزلية، بل إن الله أوجده على سبيل التدرج من مادة قديمة أبدعها من لا شيء، وبرأيهم أن خلق الطبيعة قد استغرق ستة آلاف سنة .

أما الجواهر الروحانية فقد نشأت في لحظة واحدة من الله . والأمور الروحانية هي كما في تعاليم الإسكندرانيين : العقل الفعال ، النفس الكلية ، الهيولي ، الصورة . وعالم الطبيعة نشأ من تفاعل الهيولي والصورة .

وفي تعليل النظام الكوني اعتمد الإخوان على مذهبين فلسفيين : مذهب أفلاطون في الانبثاق ومذهب الفيثاغورثيين في طبيعة العدد يعتمدون الأول ويشرحونه بالثاني، فيرون أن الله أوجد الكون على سبيل الانبثاق كما تتحدر الأعداد من الواحد فيقولون : (واعلم يا أخي، أن الباري – جل ثناؤه – أول شيء أبدعه من نور وحدانيته جوهر بسيط يقال له: العقل الفعال ، كما

أنشا الاثنين من الواحد بالتكرار ، ثم أنشأ النفس الكلية الفلكية من نور العقل كما أنشأ الثلاثة بزيادة الواحدة على الاثنين ...

ورغم أن بحوث (علم مبادئ الوجود) عندهم قليلة، وأكثرها تعاريف واستعراض لآراء الفلاسفة المتقدمين؛ وسبب ذلك اتجاهاتهم الدينية ، إلا أنهم قد تناولوا العديد من المظاهر الكونية بالقول والتعليل .

فقد قالوا في المكان : كل موضع تمكن فيه المتمكن - هو نهايات الأجسام، والمكان هو السطوح المحيطة بجسم ما. إن (مكان) الحجر الغارق في الماء سطوح الماء المحيطة به والملامسة له . والمكان عندهم (جوهر) أي أنه شيء موجود بذاته قابل لأن يحوي الأجسام .

ويرد إخوان الصفا على من يزعم أن في قلب العالم أو خارجه (خلاء) لأن الزاعم يعني أن (الخلاء) هو المكان الذي لا يمكن أن يوجد فيه جسم ما، وقد نقض إخوان الصفا هذا الزعم عن طريقين : أولهما أن (المكان) معناه ما يقبل حلول الأجسام فيه ، فإذا اعتبرنا مكانًا لا يقبل حلول الأجسام فقد نقصنا تعريف المكان . وثاني الطريقين أن الخلاء لو كان (موجودًا) لكان محتاجًا إلى مكان يوجد فيه، ولكان هذا المكان أيضًا محتاجًا إلى مكان آخر وهَلُمَّ جَرًّا .... فالخلاء إذن غير موجود أصلًا، لا في داخل العالم ولا خارجه.

أما الزمان، فعندهم: هو عدد حركات الفلك وتكرار الليل والنهار وجعلوا الزمان صورة تحصل في نفس الذي يتأمل تكرار الليل والنهار على الدوام . والزمان ليس له وجود ذاتي، بل هو صورة ذهنية مطلقة .

وتحدث الإخوان عن الصورة والهيولى . فالهيولى عندهم: جوهر بسيط قابل للصورة، يعنون أنه يقبل الصور المختلفة . فإذا أخذنا (الحديد) مثلا على أنه درجة من الهيولى ، فإننا نرى تلك الهيولى الواحدة، التي هي الحديد، تقبل صورًا مختلفة؛ إذ يصنع منها سكين وسيف وفارس وسرير . فالهيولى هنا

واحـدة ولكـن الـصور مختلفـة، وجميـع المصنوعات تتركب من هيولى وصورة .

والـصورة بـلا ريـب أهـم – في عـالم الموجودات – من الهيولى؛ لأنها هي التي تـدل عـلى ماهيـة الأشـياء . أمـا الهيـولى الأولى المجردة من جميع الصور الممكنة فهـي صـورة بـسيطة لا يـدركها الحس، ولكـن يمكـن أن نتخيلهـا . هـذه الهيـولى الأولى أو الهيولى الكل هي صورة الوجود فحسب ... غير متكيفة بصورة ما .

وهناك نوع من الصور يدعى "الصور المفارقة"، وهي الصورة المدركة بالفعل والتي لايمكن أن تلبس بالمادة كالعقل والنفس . إن صورة السرير صورة غير مفارقة؛ لأنها يمكن أن تكون في الحديد أو الخشب أو النحـاس ، وأمـا صـورة العقـل فـصورة مفارقـة لا يمكـن أن تتجسد في مادة ما .

والحركة عند الإخوان أنواع ، فالنمو والتغير والتضاؤل كلها حركات، ولكن يهمنا من كلها نوع واحد هو (النقلة) من مكان إلى آخر . ويعتقدون أن الحركة الدورية مستمرة غير متقطعة ولا نهاية لها فحركة الأفلاك السماوية كلها دورية .

وعن العلة والسبب ، فهم يرون أن الجواب عن العلل من أصعب العلل أو هـو أصعبها عـلى الإطـلاق؛ لـذلك فـإن العلـل كثـيرة دقيقـة غامـضة، فمـن كـان يتعـاطى معرفة حقائق الأشياء والأخبار عـن عللهـا وأسـبابها -كـان محتاجًـا- إلى اطـلاع واسـع، ولكـن يمكـن القـول بـأن العلل عند الإخوان أربعة أنواع : فاعلية وهيولانيـة وصـورية وتمامية . الـسرير لا يمكن أن يصنع إلا إذا تجمع لصنعه أربع علـل : الفاعـل (الـذي هـو هنا النجار) والهيـولى (والتـي هـي هنـا الخـشب) والـصورة (وهـي الـشكل المتعـارف للـسرير) والـتمام (الـذي هـو حـصول الفائدة منه) وغياب علة من هذه العلل تجعل (كون) السرير مستحيلًا .

ويخلص إخوان الصفا في أقوالهم بأن البـاري (الله) جلـت أسـماؤه هـو علـة الموجودات كلها .

أمـا الـنفس عنـد إخـوان الـصفا فهـي جـوهر روحـاني أزلي، وقـد كانـت قبـل

هبوطها إلى عالم المادة واتصالها بالجسد راتعة في عالم العقل سعيدة في إطار النفس الكلية، هبطت إلى هذا العالم وحلت في الجسد الإنساني بأمر الله، وهي لاتزال تعاني فيه متاعب الحياة حتى يتوفى عنها بالموت ، فإن كانت خيرة عادت إلى النفس الكلية التي هبطت منها، وهذا ما سموه (القيامة الصغرى) ولاتزال سعيدة في النفس الكلية حتى يحل يوم الحساب . فتحشر مع سائر النفوس، وهذا ما دعوه (القيامة الكبرى)، أما النفس الشريرة فتتقمص في بعض الأحيان الدنيا لتنال قصاصها وتكفر عن آثامها حتى إذا ما ظهرت كانت قيامتها الصغرى ثم الكبرى وقد رتب إخوان الصفا الكائنات في مراتب كبرى من أدنى إلى أعلى : الجماد فالنبات فالحيوان فالإنسان فالأفلاك ، وجعلوا ما يشتمل عليه كل من هذه الأجناس في مراتب ارتقائية كذلك .

المعرفة عند إخوان الصفا

اعتمد إخوان الصفا لعلومهم مصادر متنوعة، منها: بالكتب السماوية والكتب الطبيعية والكتب الإلهية، كما توكئوا على نظرية الفيثاغوريين وفلسفة أرسطو الطبيعية .

ونظام أفلاطون السياسي ومذهب أفلوطين الإشراقي ، وفي فلسفتهم أصول هندية كمبدأ احتقار الجسد وتحبيذ حرق الجثة ، وأصول مسيحية كعامل المحبة، وأما طريقهم إلى معرفة الحق فالبرهان العقلي والاستدلال النظري والشعور الباطني .

ولكن رغم أخذهم بآراء الفلاسفة اليونانيين، بخاصة أرسطو وأفلاطون إلا أنهم يخالفون أفلاطون في قوله: إن النفس تعرف الأشياء بالتذكر ، بل هم يعتقدون أن الإنسان إذا ولد كان لا يعرف شيئا البتة، وهم بذلك متأثرون برأي القرآن الكريم الذي استشهدوا به عند قوله تعالى: (والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئا) وعلى هذا لا يمكن للنفس أن تعرف إلا بتوسط الجسد .

أمـا طـرق المعرفـة فقـد جـاءت في رسائلهم حيث يقولون : واعلم أن علم الإنسان بالمعلومات يكون ثلاثة طرق :

أحدها: عن طريق الحواس الخمس الذي هو أول الطرق .

الثاني: طريق العقل الذي ينفصل به الإنسان دون سائر الحيوانات ومعرفته به تكون بعد الصبا عند البلوغ .

والثالث: طريق البرهان الذي يتفرد بـه قـوم مـن العلماء دون غـيرهم مـن الناس، وتكون معرفتهم به بعد النظر في الرياضيات والهندسة والعلوم المنطقية .

ويزيد بعض الباحثين طريقين لتصبح الطـرق خمسًا وهمـا الأول : الحـدس أو قبول النفس مايفيض عليها من لدن الله من العلوم والمعارف والأخلاق الجميلة.

والثاني: تعليم الله للناس؛ ذلك أن الله سبحانه وتعالى هو الذي يعلم الناس ما لم يكونوا يعلمون .

أمـا سـبب اخـتلاف طـرق المعرفـة فراجع إلى اختلاف ماهية المعروفات ، فمعرفة الأشياء المادية المحسوسة تكون عن طريق الحواس الخمس . وأما ما كان أشرف مـن الـنفس وأعـلى فيعـرف عـن طريق البرهان .

الأخلاق عند إخوان الصفا

يعطي إخوان الصفا الأخلاق أهمية كبرى فيشيرون في كل مناسبة إلى ضرورة التوجيـه الخلقـي الفاضـل ، ويعتـبرون الأخـلاق الفاضـلة سـبيل الـسعادة إلى الآخرة .

والأخـلاق في رأيهـم نوعـان؛ الأول: ما هو مركوز في الجبلة البشرية ، وما هو مكتسب بالعـادة الجاريـة . والأخـلاق مركـوزة أو مكتسبة تقـع تحت مـؤثرات بعضها من قبيل أخلاط الجسم وبعضها مـن قبـل المحـيط الطبيعـي ومنهـا مـاهو موضوع لتأثير الكواكب ومنها ما يكون ميدانًا لفعل التربية وعامل العشرة .

وللكواكب في رأي الإخوان ، التأثير البالغ في تكوين الأخلاق ، فإليها مرد ما اعتـبروه مركـوزًا فيهـا . وقـالوا في هـذا الـصدد (إن الـذين يولـدون بـالبروج النارية في الأوقات التي يكون المستولي عليهـا الكواكـب النارية كـالمريخ وقلب

الأسد ، فالغالب على أمزجة أبدانهم الحرارة وقوة الصفراء) .

والمتأمل في فلسفة إخوان الصفا الأخلاقية يجد أن الاختلاق عندهم عقلية وليست دينية ، فالإنسان عندهم لايفعل ما يفعل لأن ذلك مكتوب عليه منذ الأزل ولا هو أيضا في إتيان ما يريد - بل إن هناك عوامل تدفعه إلى نواح معينه في سلوكه .

على أن أهم ما في فلسفتهم أنهم لا يجعلون أساس الأخلاق ما أمرت به الأديان والشرائع من غير أن يكون للتفكير في ذلك سهم وافر، بل هم يرون أن الأخلاق ليس شيئًا أكثر من الأعمال الطبيعية الصادرة عن المخلوقات .

ومدار الأخلاق عند إخوان الصفا (السعادة) في الدنيا والآخرة إلا أن سعادة الآخرة مفضلة عندهم؛ إذ إن سعادة الدنيا نفسها ليست شيئًا أكثر من الاستعداد لبلوغ السعادة الأخروية .

وبنظرة عامة نستطيع أن نخلص بجانب ما سبق بأن الإخوان مثاليون في فلسفتهم الأخلاقية، وهم يجعلون للإدارة والرياضة قسطًا كبيرًا في نيل الفضائل مع أنهم يؤكدون قيمة البيئة الاجتماعية والطبيعية في نشوء أخلاق الفرد . ولكنهم لا ينسون أن يعلنوا أوامر الدين ونواهيه مخالفة لطبيعة البشر ، والعقل عندهم حكم بين الخير والشر .

ويحل إخوان الصفا الوازع الاجتماعي محلا لائقا به فهم يحملون على (من يعتقد الترخيص في الشبهات ، والإباحة في المحظورات ، فإن صاحب هذا الرأي يكسبه اعتقاده جرأة على الله وتعديا لحدوده وارتكابه لمحارمه ، ويكون صاحبه في السر مخالفا لأبناء جنسه ومنافقا ومرائيا لا يصدق في معاملته ولا يفي بعهده ولا ينصح في أمانته . وفي مثل هذه الخصال فساد الدين والدنيا جميعًا) .

فالأخلاق ليست أمرًا شخصيًا فحسب، بل هي ذات صلة وثيقة بصلاح المجتمع .

د. فراج الشيخ الفزاري

قراءة في رواية الصحراء
لجون ماري لكليزيو
(صاحب نوبل للآداب لسنة 2008)

مقال : جان ميشيل مولبوا
العدد 326 من مجلة
La Quinzaine littéraire

ترجمة : المبارك الغروسي
كاتب من المغرب

تمثل رواية (*الصحراء*) لجان ماري لوكليزيو دونما شك - لحظة حاسمة في مسار أعمال الكاتب الغنية. فقبل عامين من صدوره كان كتاب موندو وقصص أخرى يرحل بنا إلى جوار أطفال هنود يمتلئون سعادة، والذين أنستنا بهجتهم البينة وأناشيدهم الجميلة بعض الشيء -الغم والقلق الذي عم كتاب (*الحرب*) والتيه الذي يمتلئ به كتاب (*الهروب*). فهذه المرة تبلور المعطيان المتناقضان لعوالم لوكليزيو بطريقة مبهرة. كتاب (*الصحراء*) في الآن ذاته قصيدة منظومة ومسرحية مأساة، ورواية عجيبة ورواية سوداء، ومملكة ومنفاها، إنها استخدام متناول لمظهري الحياة.

بناء ثنائي الأقطاب:

يؤكد البناء ثنائي الأقطاب هذا المنحى المزدوج في كتاب (*الصحراء*)، فهنالك جزءان : "السعادة" و" حياة بين العبيد"، ومكانان : أفريقيا (المملكة) ومدينة مرسيليا (المنفى)، وزمنان: سنوات 1909-1912 (مجزرة الرجال الزرق في الصحراء على يد المسيحيين) والزمن الحاضر (زمن بؤس المهاجرين)؛ وهناك طفلان بطلان: ولد شاب اسمه نور، وبنت شابة، اسمها لالة. هذه البنية

الواضحة الجلية التي تكاد تكون تلقينية تترجم إرادة المؤلف في إدراج أكثر جزما لكتابته على مسارات الحكاية الرمزية المبينة.

"لقد ظهروا مثل حلم على قمة التل وقد كادوا يختفون وراء ضباب الرمل الذي تنثره أرجلهم". تفتتح الرواية مع الوصول إلى وادي الساقية الحمراء خلال شتاء 1909-1910 لقافلة طوارق منهوكين وقد طردتهم من الجنوب عساكر المسيحيين. فيبدو هذا الموكب الطويل الذي يمشي على الرمل وكأنه يخرج من العالم غير المنتهي: "لقد ولدوا من الصحراء، فليس هناك طريق يمكن أن يقودهم إلى هنا. لم يكونوا يقولون شيئا؛ لم يكونوا يريدون شيئا. كانت الريح تمر فوقهم، وعبرهم، كما لو أن لا أحد يوجد فوق التل".

من وسط القافلة يراقب ولد، يسمى نور، كل ما يجري. ينتقل من مجموعة إلى أخرى، ينظر وينصت. إنه يحمل إلى قلب المنفى حماسه ورجاءه.

شيئا فشيئا تصل المواكب أكثر عددا إلى وادي الساقية الحمراء. تمتد المخيمات مثلما ستفعل لاحقا مدن الصفيح حول الحواضر الكبرى. لقد امتلأ الرجال غضبا، إنهم يريدون مباشرة الجهاد المقدس خلف شيخهم ضد المحتل الغازي. كانت "نظرتهم خاوية وبراقة من الحمى والجنون"، ونور قبالتهم يتعلم الإخلاص.

عندما استأنف الطوارق مسيرهم نحو الأبعد إلى الشمال، صار نور مرشدا لمحارب شيخ أعمى. لكنه كان هو من يتعلم النظر: "كانت كل خطوة يخطوها أشبه بموت شخص يمحي ذكرياته؛ وكأنه من المفروض أن تدمر رحلة عبور الصحراء كل شيء، وأن تحرق كل شيء في ذاكرته، وتجعل منه ولدا آخر. كانت يد المحارب الشيخ تدفعه إلى الأمام..".

تحولت حرب الجهاد المقدس إلى آلام وعذابات ستنتهي إلى مجزرة عندما سيرش رجال العقيد مانغان آخر الفرسان المسلمين. لن يبقى لنور ولباقي

الناجين من الصحراء غير السكون والتيه...

تختلط بقصة نور والطوراق الماضية قصة حاضرة: قصة لالة. في حقيقة الأمر تتداخل القصتان وتمتزجان، وتشكل إحداها الخلفية الملحمية للثانية. لالة، الوريثة اليتيمة للرجال الزرق ولنساء الصحراء.

قصة لالة:

تسكن لالة في حيٍّ صفيحي، سقوف بيوته من صفيح معدن مموج ومن ورق مزفت، وحيث " الجميع شديد الفقر وحيث لا يشتكي أبدا أحد "؛ إنها سعيدة وتتجول وسط الحرارة وتحت الضوء. تدندن وتتابع : " تراقب الأشياء فوق الأرض دونما أن تفكر في شيء آخر "، تلعب بالنمل والذباب وتتمدد فوق التل لتنصت إلى نفس البحر وتنظر إلى السماء: " تحب لالة أن تكون قريبة من البحر "، تبحث عنده عن الريح القوية التي تجفف جيوب الأنف وتشقق الشفاه. إنها تعشق الصحراء.

إن ما يصنع سعادة لالة هي بكل بساطة مشاهد: هناك النزهة وماء النبع والنار والحمام والسوق والحفل. وتقطع هذه المشهديات حكايات وأغان.

أحيانا تمضي لالة فوق هضاب بيضاء بجانب الصحراء بحثا عن من تسميه (السر) وهي شخصية ملغزة وخرافية ترتدي معطفا كبيرا أبيض اللون وذات وجه بعينين تحترقان يحجبه خمار أزرق. ترى لالة الصحراء من خلال هذه العين، وتدخل في تواصل مع كل ماضي بني جنسها كما رواه لها الشيخ الصياد نانيمان.

وهناك أيضا ذلك الراعي الحرطاني الذي لا يريد أن يتكلم لغة البشر ويعلم لالة كيف تبقى جامدة لا تتحرك، وكيف تنظر إلى العالم من حولها وكيف ترى ضوء النهار. معه ستحاول الفرار ذات صباح نحو الصحراء، ومنه ستنجب في نهاية الرواية ولدا.

ومن الجهة الأخرى:

زمن السعادة يليه زمن العبودية: تعبر لالة البحر المتوسط على متن قارب

للصليب الأحمر وسط جمهور المهاجرين وتكتشف مدينة مرسيليا، بلاد الجهة الأخرى.

في أول الأمر تكون لالة تلك الغريبة المذعورة التي تحتجب وتراقب، خصوصا عند مداخل محطة المسافرين؛ لأن "هاهنا تكون المدينة الكبيرة كما لو أنها ليست منتهية تماما، وكأنه مايزال هناك ذلك الثقب الكبير الذي يسترسل الناس في الوصول والذهاب عبره". هاهنا يختلط الفقراء من كل البلدان؛ هاهنا يصرخ البؤس ملء صوته.

لالة التي اعتادت الارتواء بالضوء والريح، عليها أن تتعلم أن تتنفس ببطء وبجرع صغيرة مقفولة الفم لكي تتحمل الروائح الكريهة " للفقر والمرض والموت".

تحصل على عمل كخادمة بفندق بائس يجاور دكان جنائز. عندما تنتهي من عملها تمضي للحلم على طول رصيف الميناء. "الجوع للهدوء" والجوع لما لا يدرك يمزقان أحشاءها. تتجول بين الشوارع :"مثل كلب مسن أسود بشعر أشعث دونما أن تجد لها مكانا". لكن لالة حامل من الحرطاني، تحمل في أحشائها طفلا مضيئا منيرا في هذه المدينة الخاوية حيث مات الجمال.

تحول:

ذات يوم غادرت لالة الفندق حيث تشتغل. طلبت مستحقاتها وراحت تنفقها صحبة متسول شاب. تحت نشوة حرية جديدة لكنها مزيفة، تحولت لالة. تتسارع خطوات قدرها؛ صارت فجأة فتاة أغلفة مجلات (Cover-girl) مشهورة بفضل مصور مغمور خجول ذي نظرة وديعة وبراقة.. لكن لالة تسخر من الصور ومن المال.

ستهرب إلى إفريقيا حيث ستضع مولودها وحدها عند مطلع الفجر على الشاطئ قرب القرية. ستلد ناصبة جسدها إلى جذع شجرة التين، كما فعلت أمها قبلها، مسترجعة بالفطرة حركات الأجداد وإيماءاتهم...

كيف لنا أن لا نذكر عند قراءة هذه الرواية ما كتبه ألبير كامي في تصدير كتاب (المقلوب والمكان): "بالرغم من

أني ولدت فقيرا في حي عمالي، فإني لم أعرف ما هو البؤس الحقيقي قبل أن أعرف ضواحينا الباردة. فحتى أقصى البؤس العربي لا يمكن أن يقارن بها؛ لاختلاف السماوات فوقها. فحينما يعرف المرء سكان الضواحي الصناعية من العمال، يحس أنه مدنس إلى الأبد وأنه مسئول عن حياتهم".

أكيد أن الكلمات تختلف هنا؛ لأن لوكليزيو يتبنى وجهة نظر الطفل الأمازيغي الذي يرى أن ضفتي البحر المتوسط يشكلان عالمين متقابلين متناقضين. فالحقيقة في صحراء الرمال يقابلها الخواء في صحراء الحجر؛ و"آخر بلاد الحرية" و"العالم الحقيقي" تقابله العزلة والعبودية؛ والمحنة الجسدية تقابلها المعاناة النفسية.

الصحراء باعتبارها مجازا ورمزا:

إن صحراء شعب الطوارق تصير بحكم التضاد مع صحراء المدينة مكانا مختصا بالحياة، ومكانا نموذجيا؛ لأن حرية الإنسان فيه بشساعة الفضاء وببساطة الرمل. الصحراء أشبه ما تكون بمجاز مرسل لحضور خالص للإنسان، ولا ارتجاج خالص للكينونة، ارتجاج بدائي سابق لكل خطاب، وفطري متواطئ مع "العالم الحي". الصحراء ليست منظرا أو مشهدا، بل موقعا هو في الآن نفسه حد ومكان؛ إنه فضاء لأسطورة لا فضاء لرواية، شيء كوني وحميمي : الصحراء مجاز ورمز.

يبحث لوكليزيو عن فلسفة وجود؛ إنه يمجد البساطة وعيش اللحظة. إنه يكتب عن متع مشحونة لكنه لا ينسى ما لا يحتمل: إن فضاء روايته ممزق. بعض المشاهد التي لا تنسى، مثل رقصة لالة، وموت المحارب الشيخ أو موت أحد المتسولين، لها قيمة الصور المقدسة: فيها تجري أمور سحرية أو لا تحتملها سريرة البشر.

منتقلا بين الملحمة والنشيد والمأساة، يكون كتاب (*الصحراء*) للوكليزيو قصيدة الأمل والبؤس، قصيدة يتغنى بها صوت هادئ (صوت الناس المتواضعين) لكنه صوت مهول في العذوبة والعصيان الذي يحتويه .

مقال : جان ميشيل مولبوا
ترجمة : المبارك الغروسي

صورة الوجود الإنساني
في أعمال ابتسام الدمشاوي

د. شعيب خلف
ناقد من مصر

حين تطالع الأعمال السردية لابتسام الدمشاوي، وهي علي الترتيب : موعد مع أبي الهول ودفء مغادر ونزيف[1] تطالعك صورة لعالمين متجاورين، متباعدين ، استطاعت صاحبته أن تقدم رصدًا لبعض ملامح الوجود الخاص لكل منهما معًا ، وذلك من خلال ما تقدمه هذه الرؤية السردية من تبئير للحظة المعيشة وتأملها ، والتعامل مع الفكرة المألوفة والهامشية ووضعها في قالب وجودي أكثر جدية وأبعد أثرًا . هذا القالب يقدم رصدًا لصورة الوجود لهذين العالمين وما يطرأ علي هذا الوجود من حراك صدامي يأخذ جانب الحدة والعنف حينًا ، ويهبط سلمه فَيَلِينُ فتكسوه المودة والرحمة أحيانًا آخري ، لكن يجب أن نقتنع في النهاية أنه يجب ألا يغرينا هذا الصدام ، ويأخذنا إلي جانب بعيد عن الفطرة التي فطر الله الناس عليها ، أما ما يحسب للمرأة كروائية هو دخولها إلى هذا النوع من الموضوعات ؛ حيث يعد ذلك جرأة ومغامرة وقدرة على التقاط الواقعي وتوظيفه داخل السرد.

تتوزع الرؤية السردية في أعمال (ابتسام) بين هذين العالمين : عالم المرأة وعالم الرجل؛ حيث تخرج منهما صورة للوجود الإنساني ، بكل ما يحمل من لحظات حلوة ، وأخرى غيرها لكن السرد هنا يعمل علي تبئير للحظة المرة التي تريد التركيز عليها لتصنع من خلالها أدبًا يقرأ ، فصورة الرجل في هذه

الأعمال مجتمعة تأخذ جانبًا سلبيًا ، فهو المتسلط الضعيف ، الذي يمارس الإيذاء البدني والقهر الجسدي ، يأخذ في أحيان كثيرة شكلًا كاريكاتوريًا يظن نفسه ملكًا سيدًا ، ويظن أن العالم النسوي كله مسخر لخدمته ، ورهن لإشارته ، ولا يقبل من هذا العالم إلا الإذعان واستقبال القرار. في المقابل تكتمل الصورة فتأتي صورة المرأة المقهورة المعذبة ؛ لكن ليست هذه هي الصورة كاملة، بل تكتمل الصورة بتمردها علي الوضع الراهن حين ترفض الصورة التي يقدمها بها للناس ، ترفض أن تكون تحفة ذهبية داخل صندوق مغلق في مكان منزوٍ بعيد، أو لوحة جميلة باتجاه الحائط لا يرى الناس منها إلا إطارها الخلفي . قدمت لنا (ابتسام الدمشاوي) من خلال هذه القصص صورة للمرأة من خلال المرأة ، امرأة سجينة ، محاطة بأسوار متعددة ، الواحد يتلو الآخر؛ لكنها متمردة علي هذا الوضع مستندة لتاريخ طويل من التعظيم والتفخيم والتقديس .

إن ما تقدمه (ابتسام) هو امتداد لما قدمته القاصات العربيات من تنمية إرادة المرأة العربية في عدم الاستسلام لواقعها، والإعراب عن ذاتها وطموحها أمثال: لطيفة الزيات وجيلان حمزة وزينب صادق وسكينة فؤاد وعائشة أبو النور ونوال السعداوي ، وسلوى بكر ونجوى شعبان ونعمات البحيري وغيرهن كثير . ومن هنا حمل القص لديها علي عاتقه مهمة أن يجعل البطلة تحمل رغبة في تغيير واقعها، مهما كانت صعوبة هذا الواقع وجبروت عناصره ، ومهما كانت هيمنة المعايير التقليدية التي تقيد إمكانية مشاركة المرأة في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية . وهي تكشف في كتابتها عن مواطن الخلل الذي يشوب هذه العلاقة في المجتمع .

منذ المجموعة الأولي والقصة الأولي فيها (قتيل) نرى صورة للقهر الذكوري الذي يمثله الرجل علي المرأة من وجهة نظر المرأة ، فبعد أن طلبت منه أن يتعلم المبادئ السامية ، كانت المفارقة أنه تعلم كل المبادئ التي طلبتها منه ،

تعلم كل ما أمرته به، ثم تكون المفارقة أنه لم يكذب إلا عليها ولم يسرق إلا منها فتبادله قهرًا بقهر، تبادله القهر فتضربه لكنه بفعل المفارقة يزداد قوة، وهو يضربها حتى الموت، ويموت الاثنان: هو من الخوف، وهي من الغفلة، هنا تقدم لنا العلاقة الجدلية بين المرأة، والرجل صورة نمطية قدمتها القاصة بشكل فني بدأتها من جدل العلاقة: الرجل المرأة، أم المرأة الرجل؟ أسبقية الخلق أم أسبقية الميلاد والتكوين؟ لكنها هنا تعطي الأولوية للحمل والميلاد. فالمرأة الأصل للحمل والميلاد، ومن هنا تقدم هذا لحظة للتباهي مع الرجل، لحظة امتصاص مكره وخداعه ولسان حالها يقول: كيف تمكر علي؟ كيف تخدعني وأنا حملتك ووضعتك؟ ومن هنا جعلت هذا الماكر المخادع لا ينتج إلا عن حمل غير شرعي، فقد حملت به سفاحًا ثم دفعته ليتعلم المبادئ السامية علي الرغم من أن المنبت الذي نبت فيه آثم، والقصة لا تحمل مفارقة؛ فالنتيجة جاءت طبيعية للمقدمة (حملت به سفاحًا ... وضعته علي قارعة الطريق، قالت له: اذهب؛ فتعلم كل المبادئ السامية.. لا تكذب.. لا تسرق.. لا تجع.. لا تعرى.. لا تعشق. تابعته من بعيد.. تعلم كل ما أمرته به.. لم يكذب قط إلا عليها ... لم يسرق إلا منها.. جاع وتعرى.. وتعدى على كل ما ليس له بحق). (قتيل / موعد مع أبي الهول، ص 13). في الفقرة السابقة نلاحظ اهتزازًا في البنية السردية للقصة، فالحمل السفاح، ثم الوضع علي قارعة الطريق، ثم تطلب منه أن يتعلم كل المبادئ السامية، ثم تصرح أنه تعلم كل ما أمرته به، ثم تدعي أنه لم يكذب إلا عليها، ولم يسرق إلا منها، ثم تقول: جاع وتعرى، ثم تقول: تعدى على كل ما ليس له بحق، على الرغم من تصريحها السابق أنه لم يفعل إثمًا إلا معها.

وتستمر صورة المرأة المقهورة مع القاصة ففي قصة (فرعون/ مجموعة موعد مع أبي الهول) تعطي صورة للمرأة (المصرية بدليل تحديدها منذ أربعة آلاف عام) التي تبني الهرم الذي يرمز للرجل بدليل جعلها عنوان القصة فرعون إشارة

إلى الرجل ، والمصري تحديدًا والمتسلط إذا كنا أكثر تحديدًا ، وحينما فرغت من بنائه وتكوينه حاولت أن تستظل تحته، كما يستظل الآخرون الذين لم يتعبوا في بنائه كتعبها، فلم تجد مكانًا (أرادت أن تستريح من عناء البناء وتلتقط أنفاسها .. حاولت أن تجد لنفسها مكانًا بين المستظلين به .. فلم تجد .. جلست تنظر إليه من بعيد وتمسح دمعة تدحرجت من عينيها. وعادت تجمع الأحجار من جديد حتى تبني غيره) ص18. صورة تحمل مبالغة في وصف التضحية التي تقدمها المرأة من أربعة آلاف عام ، وما يقابلها عند الرجل من هدم لهذا البناء ومقابلة الحسنة بالسيئة ، وعدم المشاركة ومبادلة هذه الروح الرقيقة التي تبني بالقهر والتعصب.

وفي قصة (اختناق / مجموعة دفء مغادر) نجد المعنى يتكرر؛ الزوجة التي تضحي بالحرمان من أجل غربة الزوج الذي يأتي يومًا ويعود ليعوضها حرمانها، لكن وللأسف الشديد تقدم لنا زوجًا مخادعًا كثير الوعود ، يقول: (لابد من السفر؛ هو الحل .. لن أنساك.. اكتبي لي.. تسلمت العمل .. شاق .. نقود قليلة.. لا تقلقي .. سأحاول أن أعود .. لن أتمكن من العودة هذا العام ... في العام القادم تعرفت علي أسرة يقدمون لي خدمات كثيرة ...أرسل لك صورتي من موقع العمل ..) ص7 . وهي دائمًا التي تضحي وتنتظر أيضًا في حرمان؛ فقد غاب عنها عشر سنوات في قصة (عقم من مجموعة نزيف) (أسائل نفسي هل أغضبته؟ لقد كنت أجمع زهرات الحب .. والغناء وأزرعها لك في حديقة عمري ، كلما نبتت زهرة جديدة أشعر بقرب مجيئك .. يتحداني الآخر.. أقطف الزهرات) ص 76.

في قصة (غربة/ موعد مع أبي الهول) تستمر القاصة في تقديم صورة القهر الواقع علي بطلتها؛ حيث تبدأ من العنوان؛ فالغربة في المكان الأليف أقسى أنواع القهر. (ظلت تدور في الغرفة المظلمة .. تتلمس أي شيء تقع يدها عليه .. لم تتعرف علي شيء .. كل ما

تلمسه بلا ملامح) ص35 . وتنتهي النهاية التي تكررت كثيرًا في المجموعة الانتحار أو الموت (تصعد درجات السلم إلي الدور الرابع ثم تلقي بجثتها من الشرفة) ص36.

وتبرز صورة التضحية للمرأة / الزوجة. فهذه قصة أم محمد زينب (تلبس أحسن ثوبها .. تتجمل.. تطلب من زوجها أن يرافقها.. تطرق باب زوجة أخيها: أريد أن أزوجك زوجي، تحمر الأخيرة خجلًا . تقيم زينب العرس بعد أن تبيع أثاثها القديم والدجاجات وتشتري غرفة نوم جديدة للعروسين) (قصة أم محمد زينب / نزيف) ص 24 .

وتقدم صورة أخرى من صور الحرمان للمرأة من خلال صورة المرأة الخادمة وابنتها في (قصة وجع من مجموعة نزيف) (تسللت من أمها.. جاءتني في المطبخ: " ده سمن بلدي " "نعم يا حبيبتي "، "عارفاه أبويا اشتري نصف كيلو لما ولدت أمي ") ص 39 . ثم تقول: (أنا بعرف رمضان لما أمي تعمل سلطة) ص39 .

وتأتي أيضًا صورة القهر للمرأة من خلال التربص بها في كل مكان من خلال قصة (تربص / مجموعة نزيف) التي ترصد هذا التربص في الشارع، في البيت، في حجرة نومها (تحولت كل الأشياء التي حولي إلى عيون ترقبني ... أصبحت أخشى أن أبدل ثيابي في غرفتي.. أخشى أن أغني.. أخشى أن أقرأ.. أخشى أن أنام) ص 73. ويستمر التربص بها في قصة (انفلات) (انقطع آخر حبل كان يربطني بالحياة ، وكنت أتشبث به بكل ما أملك من قوة .. وأرى الآخرين يبذلون الجهد لقطعه لم أكن أعبأ بهم، وأقول لنفسي : هناك عينان ترقباني.. تمنعان الآخرين من قطع الحبل) ص 83 . وتقول: (أصرخ.. ينظرون إليَّ بتشفي، ويطلقون الضحكات تجلجل في أركان الدنيا) ص 83 .

والأمر ذاته في قصة (اختراق / مجموعة دفء مغادر)، (عشرون عامًا أقف صامدة وأترك كل من أراد أن يتعلم الرماية يصوب نحوي .. تخترقني كل يوم بضع رصاصات .. أبتسم لمن يطلق

الرصاص ، وأحيي من أصاب الهدف) ص13. ومازالت تعيش الاغتراب ، وابتعاد الناس وهي تتحدث عما غرسته من شجر (تحولت كل الثمار إلي أذرع اجتذبتني بقوة.. أحاطت بي.. كتمت أنفاسي. ولازلت أنادي المارين وهم يهربون كلما رأوني ولازالت تطبق علي صدري دون رحمة) (شجرة الموت / دفء مغادر) ص 30 .

وسعاد في قصة (انطلاق / مجموعة دفء مغادر) لم تجد سعادتها وانطلاقها وحريتها إلا بعد طلاقها (تم طلاق السيدة سعاد طلقة بائنة بناء علي طلبها.. تعالي وقعي يا سيدتي .. قفزت سعاد وأمسكت بالقلم.. وقعت وانطلقت مسرعة إلي الخارج.. وأخوها يناديها ويحث الخطي ليلحق بها وهي تحلق في سماء الحرية التي دفعت ثمنها غاليًا عشر سنوات) ص 33.

وامتدادًا للصورة البريئة التي ترسمها ابتسام للمرأة في قصة (قصة لم تكتمل) فبعد أن أعدت قنينة المداد لكي تكتب قصتها، وبعد أن أضافت لها دمها النازف ودموعها لم تستطع الكتابة " فاضطررت إلي فصل التيار الكهربائي، وحركت الفرشاة، وخططت كل ما أريد كتابته، ثم أعدت التيار مرة أخرى، ونظرت في الورقة.. رأيت فرشاة رقيقة تمسك بها يد قوية، وتظل ترفرف حتى تختنق الورقة ويسيل المداد " ص 87 .

في قصة (غروب/ موعد مع أبي الهول) تصف القاصة لحظة احتضار البطلة وموتها وذهابها للقبر؛ لتشير إلي أن الحياة الآخرة هي لحظة الخلاص، بدليل أن أخاها الأكبر يناديها (تعالي يا رابعة لنبدأ من جديد) ص 22.

وحينما تقدم قصة لتتحدث فيها عن الرجل - قدمت لنا الرجل من خلال مجموعة من الصفات السلبية ، فهو دائم الشكوى ، ممثل بارع ، صاحب وجه مجعد ، وذلك في قصة (وهم/ موعد مع أبي الهول) (ذات يوم رآني مخرج سينمائي .. قال لي : شكلك ينفع في دور العجوز الذي يرقد في فراشه حتى يموت) ص26 . وفي نهاية القصة تثبت أن الرجل لم يضيع في الأوهام عمره، بل

(ساهم في رفع مستوى التمثيل في بلاده وحقق فنًا رائعًا وسجل اسمه في أرشيف السينما وجعل لنفسه تاريخًا عظيمًا) 27.

في قصة (القائد / مجموعة نزيف) تظهر صورة الرجل الذي يخفي سوءه بالقناع – هو يجلس في ركن مظلم، يسمع صوت خطواتها، يسرع بإضاءة المصباح الكبير، تصفه بجوار ظلمة المكان أنها حينما ذهبت لتراه رأت (وجهًا قبيحًا مليئًا بالتقيحات) ص 7 . وتتابع زيفه وتحاول كشفه (لما رآني أسرع يبحث عن القناع ... مددت يدي فأسقطت القناع بعيدًا . حاول أن يتناوله بيده فلم يستطع) (القائد / مجموعة نزيف) ص 7 ، ثم تصفه وهو يحاول أن يخفي وجهه الحقيقي باستخدامه القوة التي التصقت بالرجل الضعيف الذي يستبدل ضعفه بقوة مصطنعة (تناول عكازه ، واندفع خلفي مد عكازه : ضربني ضربة مرتعشة لم تصبني بأذى كثير.. عاد إلي الحجرة وضع القناع وألصقه جيدًا) (القائد / مجموعة نزيف) ص 7، ثم تذكره وقد غير مظهره ليظهر دائمًا أمام رفاقها بصورة مختلفة تدل علي وداعة وسكينة، لكنها مصرة أن تكشف زيفه وفضحه والتمرد عليه: (لما عدت أنا والرفاق وجدناه جالسًا متكئًا علي عكازه في ثقة وهدوء .. حياني برقة وقال لي: أين أنت ! لم أرك منذ وقت طويل). (القائد / مجموعة نزيف) ص 7. صورة الزيف جعلت الرفاق ينظرون إليها نظرة مختلفة ، لكنها مازالت علي إصرارها في كشف زيفه: (ظللت أقسم لنفسي أن ما رأيته حقيقة حتى رآه الرفاق عندما دبرت لهم زيارة مفاجئة ... سقط منه العكاز.. و سقط هو أيضًا حمله الرفاق دون أن ينظروا إلي وجهه ، سرعان ما وضع القناع .. وعاد يقود مسيرتهم من جديد) (القائد / مجموعة نزيف) ص 8 . لو عدنا للعنوان لوجدناه يحمل قدرًا كبيرًا من السخرية.. أي قيادة تترك للزيف وهو الذي أخفى حقيقته مرة خلف قناع ، وأخرى خلف براءة التصرف والإيحاء بالهدوء والسكينة .

في قصة (غرام عواطف) تستمر صورة الرجل التي ترسمه القاصة علي

هيئة خيال (المآتة). فمنذ العنوان جعلت غـرام بنـت عواطـف خالية مـن نـسب الأبوة، فلم تذكر اسم أبيها، بل قالت: (ظلت عواطف معجبة بالفكرة وقررت أن تتخذ لنفسها خيال مآتة تخاف منه وقتما تشاء وتتفوق علي العصافير وقتما تشاء أيضًا) ص39. ورثت ابنتها غرام من أمها الموقف من الرجل. فغرام امتداد طبيعي للأم ، امتداد طبيعي للمرأة عامة (أما غـرام فكانـت متعتهـا في تعـددهم وتزداد متعتها كلما رأتهم يتناحرون من أجلها) ص40 .

في قـصة (بـروش/ موعـد مـع أبي الهول) تقدم لنا صورة آخري من صور الرجل التي مرت علينا في المجموعة ، صـورة الرجل الـذي تنخدع المرأة فيه فتظنه صيدًا ثمينًا وتكتشف في النهاية العكس ، البروش الجميل الذي وجدته تحت قدميها يلمع لمعانًا شديدًا. ولاحظ معي أنها تركز علي عبارة تحت قدميها ، وهـذه بدايـة ، موقـف مـن الرجـل فيـه تعصب وتزمت وقلب للحقائق (بروش جميل علي هيئة طاووس له ألوان بديعة مغرية ..أزالت عنه ما علق به من أتربة وحاولت أن تعدل من اعوجاجه ، تمنت أن يكـون جـوهرًا ثمينًـا) ص 55. ثـم تقـول: (لعله سقط من إحدي النساء اللاتي لا يشعرن بقيمة ما يمتلكن .. أو لعـل إحـداهن رمتـه بعـد أن ملـت مـن تعليقه) ص55. ثم انظر إلى رأي جارتها أيضًا (عادت إلي المنزل قالت لها جارتها : هـذا الـبروش جميـل ولكنـه معـوج.. فقوميـه، ومـدت يـدها.. حاولـت أن تعدلـه) ص56 . أيـضًا هـو الأعـوج خلافًا للمواريث الشرعية المعروفة بين الرجل والمرأة (حاولت أن تعدله ولكنه سقط من يدها .. تكسر وتناثرت أجزاؤه .. لملمـت مـا استطاعت منـه وقالـت : استبدله عند الصائغ بآخر يشبهه .. نظر الصائغ بمجهره وقال لها : " يا مدام، ده فالصو" . عادت مطرقة تنظر تحت قدميها .. ثـم ألقت بالبقايا علي قارعة الطريق وداست عليها بقدمها حتى لا تغري به غيرها من البائسات) ص56.

في قـصة (موعـد مـع أبي الهـول مـن المجموعـة المـسماة بهـذا الاسـم) يستمر

الموقف العدائي من الرجل (لقد حزنت عندما أنجبتك بنتًا بعد عدد من الأولاد ، غضبت فاطمة وقالت لها : أنا أعرف أن النساء يكرهن إنجاب البنات، ليس كرهًا لك ، وإنما خوفًا عليك مما تعاني البنات في مجتمعنا ؟ وماذا أفعل يا أمي ؟ كوني حريصة، لا تستجيبي لرجل حتى لو شعرت أنك تحبينه) ص72 ، ثم تقول فاطمة بطلة القصة موجهة كلامها للرجال: (قررت الانتحار كي أترك لكم الدنيا تعيشون فيها بمفردكم ، ناديتني مرة أخرى أسلمتني لجلاد باسم الأبوة ... وللضياع باسم الحب .. حرمتني من الأمومة باسم التحرر) ص 77.

الموقف العدائي واضح من الرجل حتى لو كان الأب أو الحبيب ، فالموقف غاية في التأزم، وكأن النموذج الذي تقدمه لنا القاصة يعيش حالة من التأزم النفسي. إن بطلة ابتسام الدمشاوي دائمًا تعاني من حالة كره شديد للرجل ، حالة من عدم الثقة والاطمئنان.

في قصة (ابن فلة/ نزيف) صورة أخرى للرجل الذي نعرفه (العبيط) ابن أمه التي تقرر أن تزوجه (يمكن يعقل) ، وكأن الرجل لا يعقل إلا إذا تزوج ، وهذا أمر مغلوط كما حدث من قبل حين جعلته أعوج، وحين أشارت إليها جارتها بذلك ، كما تقول وتضيف إليه بجوار ما ألصقت به من صفات أن يلجأ للضرب ليحقق شخصيته (اشترت له خيزران ليضرب به العروس حتى تهابه وتحترمه) ص 12 .

في قصة (شتات/ نزيف) نرى صورة أخرى لا أستطيع أن أقول للرجل؛ لأنها هنا أخرجته عن إطار الرجولة وجعلته صورة مقززة يأمر أهله بالفاحشة ويقودها للهلاك. وهذا من أقبح الصور التي يمكن أن تنتج عن وجود إنساني ، أو علاقة حميمة . (سأل زوجته التي يحبها بجنون : كيف كان اللقاء بينك وبين صديقي هل خرج سعيدًا ... أم سأشعر بالحرج منه كالعادة) ص 15، وتصفه مرغمة على أمرها وهو الذي يقودها إلي ذلك (قالت له من بين دموعها : لماذا تزوجتني؟! قال: لأني لم أجد غيرك ..). (شتات/

نزيف) ص 15، ودائمًا تقدم لها المبرر حتى في الخطيئة فالرجل المحرض عليها الداعي لها فتقول: (تخرج في المساء تبحث عن رجل ملون يطعمها وتسقيه .. ثم تتقيأ). (شتات/ نزيف) ص 16؛ فهي التي تتقزز من الفعل .

في قصة (صراع) ترمز ابتسام للرجل بالأسد / القوة، وترمز للمرأة بالحية / الدهاء، لكنها قامت في البداية بالسيطرة عليه والتحكم فيه من خلال ما قامت به من قذف سمها في عينيه فتحكمت فيه (الأسد العظيم يجري مذعورًا أمام الحية التي تصر أن تسبقه وتقف أمامه لتقذف سمها في عينيه فيعلو صراخه ويترنح يمينًا وشمالًا وتنتصر للمرأة أيضًا وهو يسبها ويتوعدها بالانتقام ..) ص 27 . ولما تمكنت منه وتحكمت وصفتها بأنها صارت رحيمة: (الحية الرحيمة لم تطق رؤيته عاجزًا .. قالت له: أعينك علي الحياة وتأتمر بأوامري ولا تفعل شيئًا دون مشورتي، لم يكن أمامه إلا الرضوخ). ثم تسيطر عليه وهذا ما تمنته (أحضرت له سلسلة ذهبية تليق بمقامه وأخذت تجره بها وتربطه في جذع شجرة عظيمة تذهب هي لتدير الاجتماعات وتقابل كبار الحيوانات وتعقد معهم الصفقات وتعود آخر اليوم تحمل له الطعام وتخبره بما أنجزته لإصلاح الغابة . ثم تسير إلي شاطئ النهر تلتقي بثعبانها .. تقضي معه أوقاتًا طيبة) ص27 . هنا يتحول السرد إلي نوع من السخرية من خلال استحضار المعادلات: الأسد / الحية . فالأسد الذي يجسد القوة ، الشجاعة ، الشمس ، الخلود ، الزمن ، كما أنه غالبًا ما يجسد الحيوية والسلطة الحامية (يجري مذعورًا أمام الحية التي تصر أن تسبقه وتقف أمامه لتقذف سمها في عينيه فيعلو صراخه ويترنح يمينًا وشمالًا) .. والحية التي تتعدد رموزها: فهي رمز جهنمي أو تحت أرضي ، رمز المعرفة والحكمة ، رمز الشر ، رمز الخصب والمعرفة والخلود ، رمز جنائزي، رمز الينابيع و المياه (1) أحضرت له سلسلة ذهبية تليق بمقامه

وأخذت تجره بها وتربطه في جذع شجرة. لقد وفقت القاصة في رأيي في استحضار الحية رمزًا للمرأة حيث التفكير الجهنمي والمكر والدهاء. وهذا ما مكنها من القيادة بعد أن قامت بحيلتها بسلب قوته التي هي في بصره، فكان من السهل قيادته، بل اعتبرت هذا الفعل رحمة بعجزه (الحية الرحيمة لم تطق رؤيته عاجزًا .. قالت له أعينك علي الحياة وتأتمر بأوامري، ولا تفعل شيئًا دون مشورتي لم يكن أمامه إلا الرضوخ).

في قصة (نزيف/ المجموعة المسماة بهذا الاسم) عادت لتقدم لنا صورة الرجل / الزوج الذي يمارس قهره وسطوته وجبروته (أرى رجلًا كنت أدعوه " زوجي " يتسلل من باب الغرفة الخلفي ممسكًا بعصاه الغليظة... ويشج رأسي) ص 51 . لاحظ معي أن الراوية الزوجة لا تريد أن تصرح بسلطة العلاقة الزوجية وتتعامل معه كرجل في العموم . ثم تبين موقف الناس المحيطين (تنظر من خلف الزجاج : أرى الناس في حالة هرج ، منهم من يحاول أن يمنع العصا من السقوط على رأسي ... منهم من يصفق ليزيد من حماسه أثناء الضرب.. وهناك على البعد أناس تحمر وجوههم خجلًا .. أو غيظًا أو هلعًا ... ولكنهم يكتفون بذلك) ص 51 . لقد صنفت الناس الرجال في مواقفهم من المرأة : منهم من يحاول أن يمنع العصا من السقوط علي رأسها، والفريق الثاني: يصفق ليزيد من حماسه أثناء الضرب، والفريق الثالث الذي يقف موقفًا وسطًا أو سلبيًّا أو حياديًّا، وهم أناس تحمر وجوههم خجلًا .. أو غيظًا أو هلعًا، وهي المعادلة الشهيرة في التلقي للعديد من الرسائل والخطابات .

أخيرًا أتساءل: هل هذا التكريس لصورة الرجل العنيف المتسلط هي الصورة التي يجب أن يكون عليها السرد النسوي؟ أو هل هو الموضوع المحبب لهذا السرد ؟ وهل المقصود من كل ما

سبق هو الانتقاص من قدر الرجل والإعلاء من قدر المرأة ؟ لا أظن الأمر يتحقق بهذه الصورة . لكن من حق السرد النسوي أن يتمرد على السلطة الذكورية ما أتيح له من تمرد، كما يكون ذلك من حق السرد الذكوري أيضًا ؛ لكن ليس مبررًا أن يقدم كل منهما الآخر تقديمًا جارحًا .

د. شعيب خلف

أهدى من قطاة
لنجاح إبراهيم
سرد واقعي لسلسلة هزائم

وجيهة عبد الرحمن
كاتبة من سوريا

ربما تكون المجموعة القصصية/ أهدى من قطاة/ للكاتبة السورية نجاح إبراهيم هي مجموعة قصص في المتن، ولكنها في الأصل حكايات شعبية لأناس مهزومين من الداخل، دفعتهم الهزيمة إلى الحلم؛ يقينا منهم بأن فيه الخلاص من أعباء اجتماعية وسياسية وأخلاقية متراكمة.

ذات أمسية قصصية استمعت فيها إلى قصة لنجاح إبراهيم، أذهلتني بطريقة سردها للقصة، والتفاصيل التي جاءت عليها، فآثرت أن أعود إلى كتابها الأكثر ادهاشًا لي وهو مجموعتها القصصية/ أهدى من قطاة/ لأقرأها، ليس كقاصة أو شاعرة، وإنَّما كقارئة، تبحث في نتاج الأدباء عن الدهشة والفكر الثَّر والموقف الصريح والمتعة.

نجاح إبراهيم قاصة وروائية سورية من محافظة الرقة، عضو اتحاد الكتاب العرب .

مجموعتها / أهدى من قطاة/ والعنوان هو لقصة مفردة، ضمن المجموعة المؤلفة من أربع عشرة قصة، لكل منها عنوانها الخاص، باستثناء القصص السبع الأخيرة التي كان لها قاسم مشترك وهو/ منصور المهزوم/ فقد بدأت بمنصور المهزوم الأول وقصته مع الهزيمة حتى انتهت بمنصور السابع ضمن حبكة متقنة وقدرة على رصد حالات منصور الانهزامية.

قصص نجاح إبراهيم في هذه المجموعة تغصُّ بالكثير من البوح الرمزي والتداخلات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية، مما يجعلنا نقف منها موقف المتطلِّع معها إلى حياة أخرى تخلو من الهزيمة والانكسارات والأحلام المستباحة، على أننا بالرغم من ذلك لايمكننا قراءة نصوصها بمعزل عن اللغة الشعرية، التي شكَّلت نظامًا قائما بذاته، متكئًا على استخدام أكثر التقنيات اللغوية اللاسردية، والتي تماهت معها ذات الكاتبة من خلال أحداث قصصها التي اتَّسمت بيئتها بالشبيهة بالصحراوية، ومن ثم نهر الفرات الذي اختزل الكثير من حالات تداعي الذاكرة في انتقادها الصارخ للقوانين الاصطناعية، بعيدًا عن تدخُّل الطبيعة في إسباغ شروطها، إذ صورة الرجل المهزوم المنكسر، والمرأة اللاهثة وراء أحلامها، فقد أحدثت هذه البيئة علامات فارقة في ذات هذا الثنائي الذي يصنع بطبيعته الفيزيولوجية حياةً بمعزل عن الشرط البيئي، من خلال زمن غير محدد التعريف، لذا نجدها (الكاتبة) توظف الزمن ليكون تحت خدمة المكان؛ إذ إن هناك تمحورًا حول بُعْدٍ مكاني فيه الكثير من الدلالات الرمزية، التي تمثل مرحلة تاريخية، منتجة لِكَمٍّ هائل من العلاقات البسيطة، والتي تنمُّ عن بيئة بسيطة، ابن الصحراء هذا هو إنسان طبيعي بكل الأبعاد والمقاييس، وما يفرزه سلوكه من تصرفات ورغبات إنَّما هي تصرفات عفوية، تبدَّى ذلك جليًّا في قصتيها/الفيضان- فاضت الأحلام/ ففي هاتين القصتين المتممتين لبعضيهما، نلمس بوضوح بساطة الرغبات والأحلام لدى شخوصها المتعددين، بالرغم من أن القصة القصيرة لا تحتمل الكثير من الشخصيات، ولكن نجاح إبراهيم بالرغم من تعدد الشخصيات لديها في هاتين القصتين، فإنَّها لم تفشل في تحقيق هذا الشرط في القصة القصيرة؛

لأنَّ أبطالها لم يحملوا الكثير، بل كانوا في أفضل حالاتهم أناسًا يعيشون على الهامش (مجموعة عمال)، وما أن تسنّى لهم أن يحلموا، وجدناهم لم يتردَّدوا، فحلموا وبالغوا في الحلم، فرسم كل واحد منهم صورة أرادها أن تكون عليه تلك المرأة التي ركبت معهم الحافلة، حتى الشيخ (على أنه رجل وقور) لم يسلم من مداهمة الرغبة في الحلم، اقترانا بتلك المرأة المحور لهاتين القصتين.

وفي قصتها / أهدى من قطاة/ الحامل الأساسي لعنوان الكتاب اشتغلت نجاح بجدارة المرأة الحيوية على إبراز الرغبة في تجسيد مشاعر مضلَّلة بين ثنائي مهزوم أيضا هما الرجل والمرأة الساردة لأحداث القصة، والمفارقة التي قدَّمتها لنا الكاتبة، كانت من خلال إبراز جوانب الهزيمة الناتجة عن موروث قائم على العادات والتقاليد وتابو ناطق بأعلى صوته، على أن البوح يجب أن يكون من جانب الرجل والمرأة هي المتلقي لفعل البوح .

حاولت نجاح اختراق هذا التابو في نهاية القصة بأن أعطت الدور الأكبر لأنثاها بأن تبوح للرجل برغبتها في الاقتران به، علما أن نجاح نفسها بدت خائفة أثناء دفعها لبطلتها إلى البوح، فعمدت إلى مونولوج فريد من نوعه من قبل المرأة التي راحت تتحدث عما كان يجب أن يكون، وهي تتجاوز رهبة الاعتراف لتفسح المجال للخلود والحياة، بعد أن زحف الشعر الأبيض إلى رأسها، وقد وقفت قبالة قبره الذي ضمَّه بين جنباته لينعم برطوبة الثرى وهدوء المقام، وهي تقول له:

تلذذ بصمتك، فلست مجبرًا أو مطالبًا بالبوح بعد الآن: إني ألف أحبك.

ثم في قصتها / نصير الأدب/ تقدِّم لنا على الصينية الفضية صورة صارخة للإنسان المسخ- المهمَّش لتظهره كبطل

فتردّ له اعتباره بعد أن ضاقت الحياة بأمثاله من المهمّشين، وليس لها أداة لذلك سوى دفعهم إلى الحلم، الذي يحلّق بأبطالها عبر فضاءات لا مرئية، ليظهروا للعيان على أن لهم دورًا فعالًا في هذه الحياة، لا يقل عن دور أصحاب القرارات الحاسمة.

وفي قصتيها/تموز قادم- لقاء أشعل المدى/ تعود إلى ذات اللعبة التي لعبتها في قصتيها/فيضان- فاضت الأحلام/إذ نجدها تترك نهاية قصة تموز قادم مفتوحة، يشعر القارئ أن القصة انتهت عند هذا الحد، ومن ثم عليه أن يتدخل هو لوضع نهاية تلائمه، ولكن نجاح تجعلنا في قصتها لقاء أشعل المدى والمتممة لقصة تموز قادم، أن نتذكر أحداث القصة السابقة لها للقيام بفعل الربط بين الأحداث، وبذلك نكون قد قرأنا قصتين في قصة واحدة، وهذا يحسب للكاتبة حينا، ويؤخذ عليها أحيانا، بيئتها في هذه القصص أيضا صحراوية، وحرُّ تموز وحده كفيل بأن يشرح لنا تفاصيل تلك البيئة، حاولت نجاح هنا أيضا رسم صورة للمرأة، ولكن أية امرأة تلك التي صورتها لنا نجاح، إنَّما هي المرأة التواقة والراغبة أبدًا في رجل ينصفها من ذاتها، المرأة التي تنغمس بكليتها في فضاء رجلٍ تظنُّه يكنُّ لها الرغبة والحبَّ، فيمضي بها الحلم مرة أخرى وتسوقها الرغبة، لتهندس حياتها القادمة في انتظار لقاء ذاك الغريب الذي التقت به مصادفة، وفي القصة الثانية/لقاء أشعل المدى/ تؤسس الكاتبة للقاء طريف ومؤلم في آن معا بين بطليها أو الثنائي، فتُظهر المرأة بأنها وحدها من عاشت تلك الساعات الطويلة حلما لاينتهي، إلا بلقاء يختزل ما تبقّى من عمر، وبجرة قلم تفاجئنا الكاتبة بأن هذا الرجل لم يكن لها منذ البداية.

وقبل أن تنتقل نجاح إبراهيم إلى عالم منصور بهزائمه السبع، نراها ما تزال تهيم

في عوالم المرأة التي على ما يبدو في قصصها معظمها بأنّها همّها الأهم، فتنقل لنا معاناتها وإخلاصها للرجل، الذي يختلف موقفه منها، وذلك في قصة/امرأة تجيد الانتظار.

وفي قصص منصور المهزوم نجد نجاح التي كانت قبل قليل ترسم لنا صورة المرأة على أنها الحامل الأساسي لأعباء المجتمع و الحياة، وبأنها كائن مليء بالهزائم والانكسارات، نجدها الآن تنغمس بكليتها في عالم منصور المهزوم، مبرزة أسبابًا كثيرة في سبب هزيمته التي كانت بفضل الموروث والتابو وتدخُّل السلطة السياسية والسلطة الاجتماعية / الرقيب/والاقتصادية.

ثمّة تضاد بين اسم منصور ودلالته. والصفة التي أسبغتها الكاتبة على منصور (مهزوم) ، ثم إنها في منصورها الأول أوجدت مقاربة تاريخية بين منصور وبين زرادشت الذي ناشده منصور ليوافقه على موقفه من الحياة والناس:

ألـيس كـذلك يازرادشـت؟ تبًّـا..! أتبتسم؟

يخيَّل إليه أنَّ زرادشت يقف أمامه ويهزأ به..

منصور المهزوم كما تصوره لنا الكاتبة يشعر بقهر وانكسار يلازمانه:

أنا ما اخترت لنفسي فَقْدَ حواسي، ولا وضعت نفسي موضعا كهذا، وإنَّما أجبرت على ذلك... لذا فأنا مقهور حتى انطفائي.

وفي موضع آخر يبوح أكثر بانكساره:

أشعر بقلعة كبيرة في داخلي تتهاوى، وتتهدم، كل ذرَّة فيَّ ترغب بالانطلاق والتلاشي والتبعثر، أشعر بدوار يلفُّ بي وأنني متعب مهزوم.

هزيمته تبدأ منذ أن تم تزويجه دون علمه، وهو ما يزال طالبًا في المرحلة الإعدادية من فتاة صغيرة جدا، ومن ثم طرده من قبل والده من البيت مع زوجته

حين شعر والده بأنّه سيعتاد على الكسل، ليغادر القرية إلى المدينة، وهناك يعتمد على نفسه ويكمل دراسته، وما أن يعمل حتى تقذف به الأقدار إلى شركة مديرها من ضيعته، وكان فيما مضى ينافسه في الدراسة والتفوق، منصور الثالث يعمل في شركة ومن خلال لعبة الكراسي، التي طرحها المدير للعب بها على أنها ضرب من الترفيه، بعد عناء عمل يوم كامل، نجد منصورًا يُظهر كل ما بداخله من رغبة في الانتقام من أصحاب الكراسي، فيظهر شجاعا عبر التخيل، بأنّه سيهزم المدير وسيتحول الكرسي إليه، ولكن اللعبة تنتهي لصالح المدير ويُهزم منضور، الذي يعود ليعيش قلقه.

تتوالى الهزائم عليه، في نص منصور الرابع تتجسد هزيمته في خيانة زوجته له وفي منصور الخامس والسادس هزيمته مشروعة، عندما تضعه الكاتبة بمواجهة صنّاع القرار، أو بمعنى آخر: أشباح الليل وكاتمي الأفواه.

منصور يتحدث عن نفسه عن هزائمه عبر ست حالات واقعية لم تتفنن الكاتبة في ابتداعها أو ابتكارها، إذ منصور هو واحد من الملايين الذين يعيشون الواقع مرغمين عنهم، يقودهم في ذلك انتماؤهم إلى بقعة من الأرض لم يختاروها، أو مذهب فُطروا عليه.

أما منصور السابع فهو الوجه الآخر لمنصورنا، ذلك الذي تبعه منذ بداية القصة كان منصور يحكي له قصته، وإذا به يبوح لمنصور باسمه بأنه هو منصور رقم سبعة، إذًا، هل كلنا منصور، ولكن كل بطريقته وحسب ظروفه؟

هذه هي نجاح إبراهيم كما قرأتها في مجموعتها/ أهدى من قطاة/عوالمها متخيلة أحيانا وواقعية أحيانا أخرى، لكن شخوصها واقعيون من لحم ودم، هم نحن كلنا بما نعيشه من تضاد مؤلم في واقعنا، احتفظت نجاح إبراهيم في كتابها هذا بلغتها القصصية الشعرية؛ لأنها لم

تكن قد دخلت بعد عالم النص المفتوح، المفتوح على كل الاحتمالات، لذا جاءت قصصها مفعمة بالحيوية التي انتقلت إلى القارئ عبر ذبذبات فعل القراءة والمتعة، وما أحدثته هذه القصص في نفس المتلقي من تأثير.

وجيهة عبد الرحمن

لوحة وفنان

بيار أوغست رينوار
(1919 - 1841)

د. هدية الأيوبي

من أهم رواد الحركة الانطباعية. ولد في عائلة فقيرة، اضطر لإعالتها منذ سن الثالثة عشرة. عمل رساما في مصنع بورسلين. في اللوفر يعتاد على الأعمال الكلاسيكية وينسخ لوحات روبنس. بعد قبوله عام 1862 في المدرسة العليا للفنون الجميلة، عمل في محترف شارل غلير، حيث التقي مونيه، وسيسلي وبازيل، مقبولا أحيانا ومرفوضا أحيانا أخرى من الصالون في باريس، عرف نجاحا عام 1868 من خلال لوحة ليز مع مظلة.

حتى عام 1881، أنجز رينوار العديد من أهم اللوحات الانطباعية مثل طاحونة الكعك، غداء البحارة...

عام 1881 يقرر رينوار السفر إلى الجزائر وإيطاليا. مفتونا بالبندقية، بجمال جداريات رفايل وزيتيات إنجر، يمر بأزمة جمالية تؤدي إلى تغيير أسلوبه وطريقته في الرسم. يبتعد عن الانطباعية، وتصبح ملامح أشخاصه أكثر دقة.

راح يرسم الأشكال بصرامة أكثر، ودخل مرحلة بين 1883 و1888، سميت المرحلة الجافة أو الحادة أو "الإنجرية" اشتقاقا من اسم الفنان الإيطالي إنجر. خرج رينوار من هذه المرحلة تدريجيا دون أن يعود إلى الريشة الانطباعية. أصبحت خطوطه لينة، وترك الحدة مع الحفاظ على نمط موضوعاته.

ثم دخل مونيه المرحلة اللؤلؤية. حساسية، حسّية، تناغم، شهوانية، تلك هي الكلمات المفاتيح لهذه المرحلة. ويمنح رينوار مرتبة الشرف بدرجة فارس عام 1919.

عرضت لوحته الانطباعية " مدام شاربنتيه وأولادها" ، التي أنجزها عام 1874، في متحف اللوفر أثناء حياته، فكان يستقبل في اللوفر استقبال الأمراء.

بيار أوغست رينوار – صورة مدام كلود مونيه زيت على قماش ، 53 × 71،7 سم ، حوالي 1874 ، متحف كالوست ، لشبونة.



"صورة مدام كلود مونيه" ، بيار أوغست رينوار، **1874** ، متحف كالوست، لشبونة

تقرأ صحيفة الفيجارو، ما زالت ممسكة بها، بمتناول يدها قهوة أو شاي. عناصر اللوحة توحي بالهدوء، لكن رينوار أنجز أكثر لوحاته تأثيرا. النظرة المرتفعة باتجاهنا، تبدو كاميل وكأنها فوجئت بوصول طرف ثالث نتماهى معه وضعية الشخصية، تذكرنا بلوحة أولمبيا لمانيه. إلا أن ثوب مدام مونيه هو المحرض الرئيس للوحة. المفارقة تكمن في أن هذا الثوب الذي يملأ بانسيابه الجزء الأسفل من اللوحة يكاد يجعل من صاحبته جسدا غريبا عائما. جدول حقيقي هو هذا الثوب! يجري على سفح الكنبة، يتلوى على امتداد الغطاء، يتسلل إلى الحافة السفلى من اللوحة حيث يتوقف. إنه ثوب كوني. هنا الأزرق، الأخضر، الأبيض، الرمادي، البني، ألوان وضعت لإضفاء التنويع على المشهد. لمسات من الأحمر الفاتح تكمل الأخضر الحميم للمنضدة بينما شقائق نعمان أزهرت بهدوء على ردن الثوب. على مستوى أعلى، نلمح طرف الياقة الشفافة ، ينظر نحونا وجه السمراء كاميل، المتراجع إلى الخلف.

الفم الأحمر في منتصف الوجه يبدو كثمرة رطبة ناضجة. بعض من الملامح اليابانية. تبدو الشخصية عائمة على سطح نهر، حيث اللون يسيطر على الخطوط، وحيث الضوء يغلب على الشكل، رينوار لا يفسِّر بل يلمِّح.

باريس تعيد اكتشاف
كلود مونيه رائد الانطباعية

إعداد و تقديم
د. هدية الأيوبي

طبيعة حية ضاحكة، مشاهد مائية، نساء أنيقات بمظلاتهن ، طبيعة ميتة من ورود وفاكهة، تلك هي أبرز موضوعات رائد المدرسة الانطباعية في الرسم، كلود مونيه الذي تحتفي به مدينة باريس في "الجران باليه"*. منذ افتتاح المعرض ومريدو مونيه يتوافدون من أنحاء باريس والمقاطعات المجاورة لمشاهدة لوحاته التي استعيرت من المتاحف الوطنية والعالمية. وبسبب الإقبال الهائل فإن حجز البطاقات على الإنترنت يجب القيام به مبكرا؛ نظرا لأن غالبية أيام الأسبوع محجوزة. أما الجمهور الواقف أمام شباك التذاكر، فعليه الانتظار في صفوف طويلة لمدة ساعات، لا فرق فيها بين مواطن عادي أو وزير أو رئيس جمهورية أسبق. يعرف مونيه بأنه أحد الرواد الانطباعيين الأكثر إقناعًا وشفافية إضافة إلى كونه زعيم الحركة الانطباعية.



"رسم ذاتي" ، **1868** مجموعة خاصة

الرسام الشاب

ولد كلود مونيه في 14 نوفمبر عام 1840 في باريس. لكن كل انطباعات طفولته ومراهقته مرتبطة بمدينة الهافر حيث انتقلت الأسرة عام 1845 ليدير والده متجرا لبيع المنتوجات المستوردة من المستعمرات الفرنسية.

كان مونيه لا يزال طالبًا في المرحلة الثانوية حين بدأت موهبته في الرسم تتجلى في رسومات كاريكاتورية عرضها في متجر يبيع أدوات الرسم كان يتعامل معه الفنان أوجين بودين. نجح بودين في إقناع الشاب مونيه أن يرسم معه في الهواء الطلق. فيما بعد سيقول مونيه: "بفضل هذا الفنان المأخوذ بفنه واستقلاليته اكتشفت قدري كرسام". هكذا أصبحت منطقة الهافر الفضاء المفضل لمونيه؛ حيث يمتد بحر المانش وتغطي المراكب مساحة بصرية وفيرة جعلت من مونيه كائنًا بحريًا بامتياز. وحين سيتوفر له السبيل يشتري مركبا يرحل عليه بين المرافئ.

لم تعارض عائلته أن يصبح رساما، ولكن آراءه التحررية وانتقاده للرسم الأكاديمي ورفضه الالتحاق بأية مدرسة للفنون أثارت نقاشا حادًا ومتكررًا في محيطه العائلي.



"شاطئ سانت أدرس، طقس رمادي"، **1876**، معهد شيكاغو للفن، الولايات المتحدة

بدا واضحًا أن مونيه لا يصغي إلا لتطلعاته، وأن كل انتقاد له لن يبعده عن مراده.

انتقل مونيه إلى باريس للعمل في الأكاديمية السويسرية؛ حيث التقى بالفنانين كاميل بيسارو وبول سيزان قبل أن يلتحق بالخدمة العسكرية الإجبارية في الجزائر عام 1860. لم يكمل فترة التجنيد بسبب إصابته بمرض التيفوئيد. عاد إلى الهافر والتحق بالفنان بودين. وكان لديه الفنان الهولندي جونكيند الذي يقول عنه مونيه: إنه صار معلمه الثاني، "وإليه يعود الفضل في التمرين البصري".

انتقل مونيه إلى باريس ليدرس بجدية في مدرسة الفنون الجميلة. ارتاد

محترف أحد أساتذته السويسري شارل جلاير؛ حيث صادق بازيل وسيسلي ورينوار.

بدءًا من العام 1860، يتردد هؤلاء الفنانون الشبان على مقهى "جربوا" الذي كان يرتاده الروائي إميل زولا والفنان إدوار مانيه.

ولادة الحركة الانطباعية

لا يمكن فصل تاريخ الحركة الانطباعية عن صالون باريس. أدى التطور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي إلى تكريس الإبداع الفني بريشة فنانين مستقلين غير تابعين لمؤسسة أو حاكم. كانت مسألة إيجاد إمكانية عرض الأعمال الفنية هاجسًا وجوديًّا لهؤلاء الفنانين. اهتم تجار الفن والمعارض بشكل فائق، ولكن، في فرنسا، فإن أهم فرصة عرض لا تفوت هي في "صالون باريس".

بدءًا من العام 1863، أصبح الصالون يعقد كل عام بإشراف أعضاء من أكاديمية الفنون الجميلة والمكرَّمين السابقين في الصالون لاختيار الأعمال المعروضة. في العام 1863، رفض 4000 عملا من بين 5000 عملا مقدما من 3000 فنان، مما أدى إلى ولادة "صالون المرفوضين".

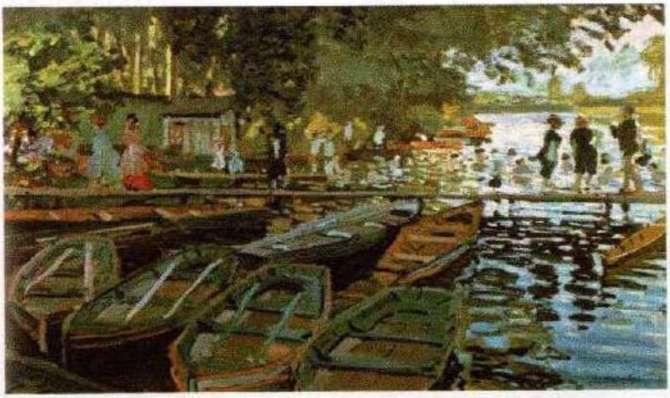
بالنسبة لمونيه وأصدقائه رينوار وبازيل وسيسلي... فإن السنوات ما بين صالون المرفوضين وحرب 1870 كانت مرحلة بحث قلق عن شخصيتهم الفنية وتطورات سريعة بين إخفاق ونجاح. فإن تم اختيارهم ليعرضوا في الصالون محاولاتهم الأولى؛ حيث عرض مونيه عام 1865؛ فإنهم حصدوا الرفض فيما بعد.



"امرأة في الحديقة"، كلود مونيه، **1867**، متحف الأرميتاج، سانت بطرسبرج، روسيا

في هـذه المرحلـة توطـدت أواصر الـصلة بين هؤلاء الفنانين الشبان من أجـل استلهام موضـوعات تـصويرية جديدة. وقد عرفوا مراحل قاسية من الفقر، خاصة مونيه الذي ساعده بازيل ماديًا. كانوا يرسمون في الهواء الطلق في محيط باريس أو على شاطئ النورماندي؛ حيث سحرتهم تجربة ظواهر الضوء البصرية والألوان الفاتنة.

في العام 1869، ثمة انعطاف لافت في تطور تجربة مونيه حدث عندما راح يرسم بمعيّة رينوار في منتجع "لاجرينويار" في "بوجيفال" إحدى ضواحي باريس على نهر السين.



1869 لاجرينويار، "الاستحمام"، كلود مونيه

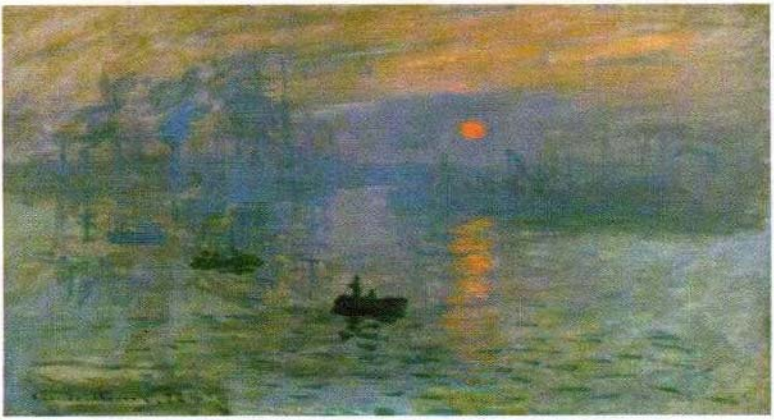
كانت اللوحات التي رسمها هناك بلمسات لونية سريعة وقوية، تحيل إلى الحراك المتسارع لهذا العالم الصغير العجول، وتشير إلى انعكاس أسلوب فني جديد يطغى عليه الانطباع، مما سيدشن بعد سنوات خمس الحركة "الانطباعية".

فرح بالحياة رغم الفاقة

عام 1870، يتزوج مونيه من عارضته كاميل التي أنجبت له ولده جان ثم ميشال. رسم مونيه كاميل في الكثير من لوحاته من بينها امرأة المظلة. خلال الحرب الروسية-الفرنسية انتقل مونيه إلى لندن لمدة عام؛ حيث صادف تاجر أعمال فنية، بول دوران، الذي سوّق لوحات مونيه، وأسهم في انتشار الفن الانطباعي.

عام 1874 يشكل مونيه مع رفاقه مجموعة عرفت فيما بعد بالحركة الانطباعية. جاءت التسمية حين كان مونيه يسجل إحدى لوحاته في كاتالوج معرض جماعي لدى المصور الشهير

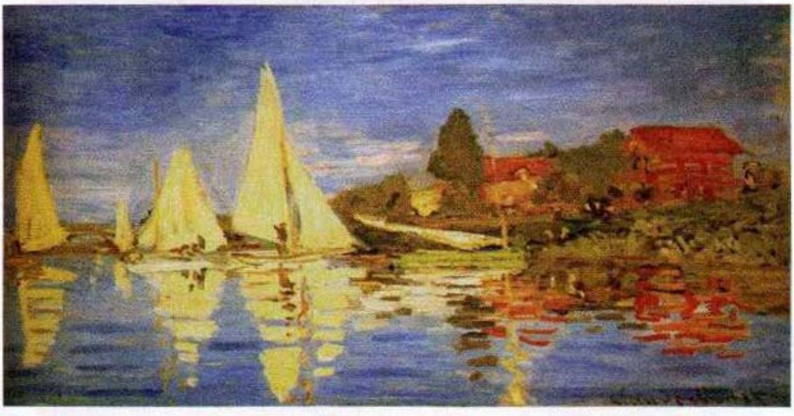
نادار. وكان يسجل لوحة تمثل مرفأ الهافر عند الشروق. كان مونيه قد سمى اللوحة: "بحرية". فاقترح عليه رينوار أن يسميها "شمس مشرقة" فقال مونيه: لنسمّها إذن: "انطباع..شمس مشرقة".



"انطباع .. شمس مشرقة"، كلود مونيه ، متحف مارموتان، باريس، فرنسا

هكذا.. ولد التيار الانطباعي.

وهو مفهوم فني جديد للفن من أجل الفن؛ حيث جوهر اللوحة نسبي؛ لأنه يتعلق بالفنان والمشاهد. من أجل هذا الهدف قام الفنانون الانطباعيون بتجارب على الضوء والألوان؛ واكتشفوا طرائق تصويرية جديدة حيث البقع اللونية الصافية على اللوحة، لا تذوب في مزيج بصري إلا بعين المشاهد.



متحف أورسيه، باريس "سباق زوارق في أرجانتوي"، كلود مونيه، 1872

في السنوات التالية، انتشر التيار الانطباعي ورسم مونيه أروع لوحاته، لكن دون إقبال على الشراء. وبسبب فقره كان يتنقل بين أمكنة زهيدة التكلفة.

مرحلة جيفرني

في نهاية عام 1880، لفتت لوحاته انتباه الجمهور والنقاد. فعرف مرحلة من الطمأنينة والشراء. عاش مونيه في بلدة "جيفرني" بعد ان استأجر منزلا ، منذ بداية 1883؛ ليعيش فيه مع ولديه من زوجته الأولى المتوفاة كاميل وزوجته الثانية أليس وأولادها الستة. كانت أليس زوجة أحد كبار تجار وجامعي اللوحات الانطباعية الذي أفلس. وتمكن مونيه من الزواج بها بعد وفاة زوجها. استطاع مونيه شراء منزل جيفرني عام 1890.

في هذه المرحلة استغرق مونيه في رسم المناظر الطبيعية لمكان واحد بأبعاد مختلفة في كل لوحة. الضوء هو الشخصية الرئيسة في أعمال مونيه. اعتاد أن يرسم الموضوع نفسه في أحوال مختلفة من الضوء، باختلاف ساعات النهار أو باختلاف الأحوال الجوية. فحين رسم سلسلة اللوحات الشهيرة لكاتدرائية روان، كان مونيه يتتبع الضوء منذ لحظات الشروق وحتى الغروب.

عاش مونيه في جيفرني طيلة أربعين عامًا حتى وفاته. وحرص على العناية بحديقة بيته التي صارت فضاءً للوحاته. ولم يرسم طبيعة ميتة إلا حين كانت حالة الطقس لا تسمح له بالخروج. بعد رحيله، تحول منزل مونيه مع حديقته إلى متحف شهير.

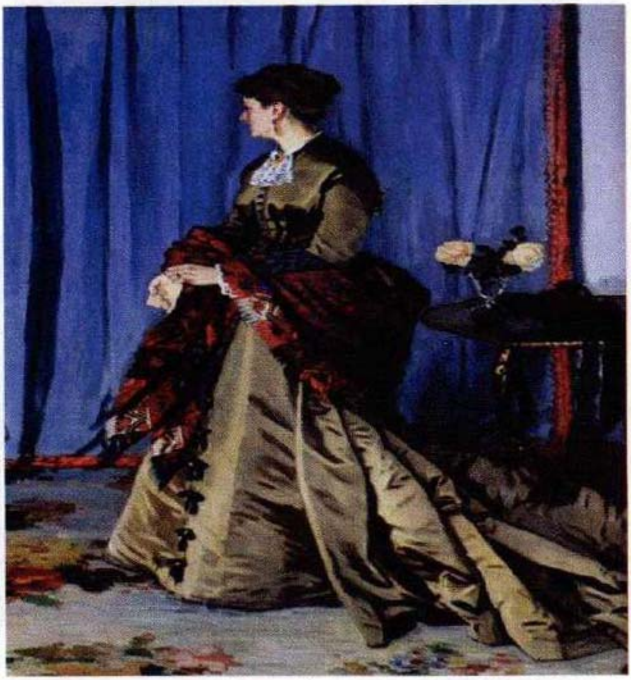


"باقة زهر عبّاد الشمس"، كلود مونيه، **1881**، متحف المتروبوليتان، نيويورك

توفي مونيه في 5 ديسمبر عام 1926 ودفن في جيفرني. لدى وفاته حضر صديقه رئيس الجمهورية الفرنسية كليمنصو الذي أصر على عدم تغطية الجدث المسجى في البيت بكفن أسود موضحًا: " لا أسود لمونيه! الأسود ليس لونا" . ونزع ستائر النافذة الملونة وغطى بها جثمان الرسام.

تطور التجربة الفنية

في بداياته، بدا مونيه كلاسيكيًّا بتأثير من أول أساتذته بودين. فرسم شخوصه بروح تميل إلى الجمالية التقليدية، كما في اللوحة التي تصور مدام جوديبير التي رسمها عام 1868.



1868مــدام جــوديبر، كلــود مونيــه

لكن مونيه المتحرر بالفطرة، سرعان ما يتحرر من تأثير معلمه ويترك لعينه أن تدلّه. لكن مونيه كان انطباعيًّا قبل أن تولد الانطباعية. رؤيته للمشهد لم تكن لمجرد تكريس المكان، بل لرسم ما يراه هو من المكان.



"درب شايلي"، كلود مونيه ، متحف أورسيه، باريس، فرنسا

في مرحلة التعلم، رسم مونيه نسختين مختلفتين من اللوحة المسماة "درب شايلي" عام 1865. في اللوحة، يتوغل مثلث من السماء بين الأشجار. أوراق وجذوع الأشجار لم تكن حاضرة إلا من أجل جعل اللون الأخضر والبني أكثر بريقًا في تباين مع البياض وزرقة السماء والغيوم.

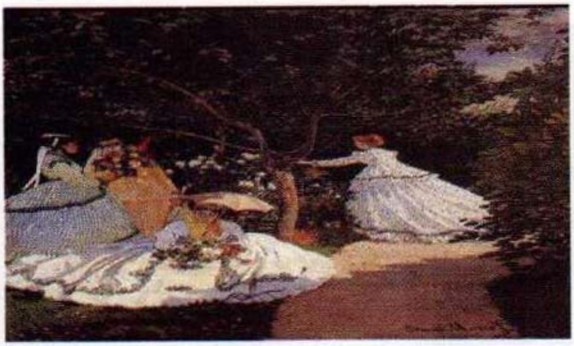


"غداء على العشب"، كلود مونيه ، **1865** ، متحف بوشكين، موسكو، روسيا

في تلك المرحلة تعتبر لوحة "غداء على العشب"(1865) أول أعماله اللافتة. وقد استوحاها من لوحة مونيه، التي تحمل الاسم نفسه، والتي أثارت فضيحة في الوسط الفني عام 1863. رسم مونيه الموضوعة نفسها إنما دون عري.

كما رسم عام 1866 لوحة "نساء في الحديقة" التي ركز فيها على التناقض بين اللونين الأبيض والأخضر الغامق. وكأنه لم يرسم نساءه إلا من أجل إبراز تفاصيل

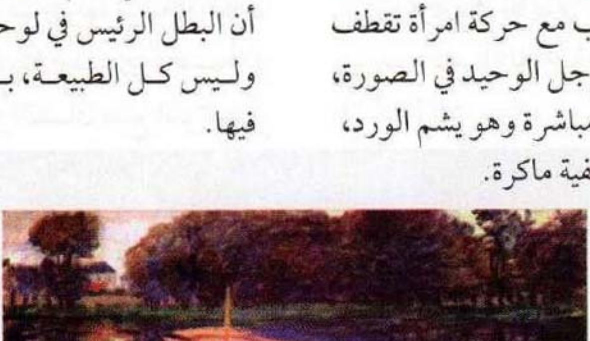
الفساتين. كل فستان يمثل ما كان رائجًا في تلك الفترة في عالم الأزياء الأنيقة. الأبيض المخطط، والمطرّز والمنقّط. واللافت في هذه اللوحة أن الأشخاص الأربعة كانوا مشغولين بباقات الورد، الذي كان مونيه يعشقه، وكأنه لا يوجد أي رابط بين هؤلاء. يبدو أن مونيه أراد إبراز عنصرين: الفساتين والورود، أما الأشخاص والطبيعة المحيطة فمن عناصر الديكور.



"نساء في الحديقة" ، كلود مونيه، **1866**

إنما ثمة إيحاءان مثيران في اللوحة: فستان المرأة المنقط كان يعكس حركة هروبية لا تتناسب مع حركة امرأة تقطف وردة. ونظرة الرجل الوحيد في الصورة، إلى عين المصور مباشرة وهو يشم الورد، تشي برسالة عاطفية ماكرة.

لا يمكن فصل تجربة مونيه عن الأمكنة التي أقام فيها. وهذا طبيعي بما أن البطل الرئيس في لوحاته هي الطبيعة، وليس كل الطبيعة، بل عناصر محددة فيها.



"أستوديو مونيه" العائم، كلود مونيه، **1876**، جامعة لنكولن، الولايات المتحدة

كان ينتقي من المكان ما يلائم ذوقه البصري وارتياحه النفسي. كأن ثمة خيطًا خفيًّا بين روح مونيه الهاجسة بالإبداع المختلف وبين المكان الذي يمتد أمام ناظريه. أراد مونيه إبراز المكان من زاوية عينه الرائية التي تنشد جمالية خاصة في عناصر الطبيعة لتبرزها في اللوحة. لهذا كان يعود إلى الهافر كلما ضاق بباريس وآراء النقاد.



"القارئة"، كلود مونيه، **1872**، متحف والترز، الولايات المتحدة

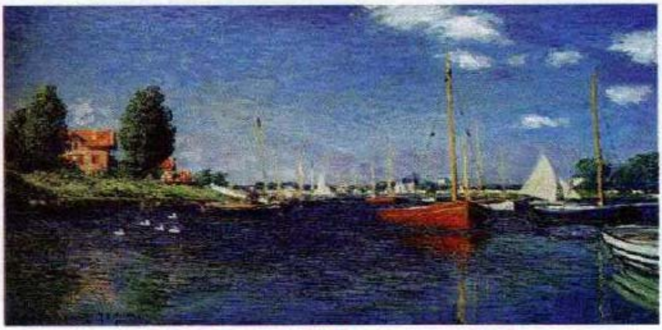
هربًا من الحرب يهرب مونيه إلى لندن ومنها إلى هولندا. ولدى عودته إلى باريس سكن الفنان مع أسرته في أرجانتوي. في الأيام الأولى هناك رسم زوجته كاميل بلوحة سمّاها "القارئة" (1872).



"الغداء"، كلود مونيه، **1873**، متحف أورسيه، باريس

كما رسم لوحات فرحة تعكس الحياة الأسرية السعيدة مثل لوحة "الغداء" (1873)؛ حيث يبدو ابن الرسام جان مونيه وهو يلعب جالسًا على الأرض. وتبدو كاميل في خلفية المشهد الصيفي المشمس. ثمة عنصر يكاد لا يغيب عن لوحاته وهو المظلة، لكنها هذه المرة مغلقة وملقاة على المقعد.

تميزت إقامته في أرجانتوي بموضوعة يحبها مونيه كثيرا وهي المراكب. ومن خلال تطور هذه الموضوعة ما بين 1872 و1875 نلاحظ توغل مونيه الواضح في الانطباعية متخلصًا بصورة نهائية من الكلاسيكية.



"المراكب الحمراء"، كلود مونيه، **1875**، متحف الأورانجري، باريس

ففي لوحة "المراكب الحمراء" (1875) تتبلور انطباعيته حيث الأشخاص والطيور والبيوت في خلفية المشهد مجرد عنصر إضافي. تعكس اللوحة افتتان مونيه بصباحات الصيف، وتلعب الألوان دورًا في إثارة بصرية من خلال توليفة بين الأحمر والأزرق والأخضر.



"النزهة، المرأة ذات المظلة"، كلود مونيه، **1875**، الجاليري الوطني، واشنطن

وفي أرجانتوي قام مونيه بتجريب مميز من خلال لوحة "المرأة ذات المظلة" الشهيرة التي رسمها عام 1875. في هذه اللوحة يبدو الوجه غامضا تحت قناع شفيف يتطاير في الهواء.

الوجه هو العنصر الطاغي في اللوحة وبقية المشهد تأطير له. حتى الطفل ابنه يبدو كأنه بعيدًا عن موضوعة اللوحة. ماذا يتأمل وجه كاميل؟ هذه النظرة إلى أسفل، هل هي استشراف لموت قادم؟ وما حكاية المظلات الخضر؟



"في حقل الأزهار" كلود مونيه ، 1876

بعد أحد عشر عامًا من موت كاميل سيعيد مونيه التجربة مع ابنة أليس، إنما من زاوية معاكسة للوحة الأولى. وشاح يتطاير في الهواء والمظلة الخضراء قد تكون هي نفسها!

بين أرجانتوي وجيفرني هناك مرحلة قصيرة أمضاها في فيتوي توفيت خلالها زوجته الأولى (1879) بمرض السرطان. هذه المرحلة هي امتداد للسابقة.

في جيفرني، حيث انتقل للعيش مع أليس، كان مونيه قد اشترى مركبا، أتاح له القيام برحلات في وسط فرنسا وعلى الشواطئ الإيطالية والبندقية ولندن والنرويج.

في لوحاته المرسومة في لندن يبدو كأن مونيه كان يحاول التقاط المشهد المتغير باستمرار بسبب طبيعة مناخ لندن المتقلب. كان الضوء عنصرا مراوغا يحاول اختراق ضباب المدينة، بقدر ما كانت عين الفنان هي التي تعطي للمشهد احتمالات بصرية ممكنة.



"جندول في البندقية"، كلود مونيه، **1908**

رحلتــه إلى البندقيــة عــام 1908، جعلته يكتشف إمكانيات الماء الهائلة في تركيـز البعـد البـصري عـلى مـساحات اللوحـة الـسفلى مـن خـلال تفاعلهـا مـع الجــزء العلــوي. هــذه الانعكاســات المتموجة التي تجعل المشهد مقــسومًا إلى مــشهدية متماثلــين: الأول ثابت، والثاني متحرك. ومن أبرز لوحات البندقيــة، "جنــدول في البندقيــة" التــي رسـمها يـوم مغادرتـه المدينـة، وأهـداها لصديقه رئيس الجمهورية كليمنصو.



"بالنرويجية"، كلود مونيه، **1878**، متحف أورسيه، باريس

في جيفرني، نلاحظ بعض الحنين إلى الكلاســيكية في لوحــات المراكــب والأشخاص. لكن هذا الحنين لا يلحظه المتلقي بسهولة، خاصة أن مونيه بدأ يتبع مـسارا جديـدا في أسـلوبه مـن خـلال اقتطـاع لقطـات مـن المـشهد. تـارة مـن زاوية جانبية أو زاوية منخفضة، وأحيانا مـن زاويـة أفقيـة، بحيـث يبـدو المـشهد مفتوحا على اللانهاية.



"حوض النيلوفر"، كلود مونيه، **1899**، الجاليري الوطني، واشنطن



"نيلوفر"، كلود مونيه، **1916**، متحف مارموتان، فرنسا

ففي سلسلة لوحات النيلوفر، يبدو جهد مونيه مدهشا في التقاطه عناصر اللوحة غير المرئية؛ كالفراغ بين سور الجسر والماء تحت السطح المغطى بالنيلوفر. دقائق تفصيلية تثير متعة بصرية تكاد تصل حد القشعريرة. ترى هل كان السبب هو ضعف نظر الفنان، بحيث صار يلتقط اللوحة من مسافة قريبة أم هي رغبة منه في التمتع بكل جزء من الطبيعة على حدة قبل أن يرحل عنها؟

بدا مونيه خلال مسيرته الفنية الطويلة، وكأنه في حالة تجريب دائم. قلق إبداعي كان يسكنه من أجل الإمساك بخيط الدهشة من خلال صهر الأشكال بالألون بفرشاة الضوء. والضوء عنصر متغير قلق كما روح مونيه الذي سيبقى فنانا محدثا نعاود اكتشافه كل زمان.

----

* بدأ معرض مونيه في باريس في 22 سبتمبر 2010، واستمر حتى 24 يناير 2011.